WERNER HERZOG

HERZOG POR HERZOG

ENTREVISTAS Y EDICIÓN DE PAUL CRONIN

el cuenco de plata



cine

Herzog por Herzog

Entrevistas y edición de Paul Cronin

Herzog, Werner
Herzog por Herzog : entrevistas y edición de Paul Cronin. - 1ª ed. -
Ciudad Autónoma de Buenos Aires : El cuenco de plata, 2014.
320 pgs. - 21x14 cm. - (cine)

Título original: *Herzog on Herzog*
Traducción: Teresa Arijón.

ISBN: 978-987-3743-07-8

1. Cine. I. Arijón, Teresa, trad. II. Título
CDD 791.43

El cuenco de plata SRL
Director: Edgardo Russo (1949-2015)
Edición y producción: Pablo Hernández y Julio Patricio Rovelli
Av. Rivadavia 1559 3° A
(1033) Ciudad de Buenos Aires
www.elcuencodeplata.com.ar

Hecho el depósito que indica la ley 11.723.
Impreso en marzo de 2019.

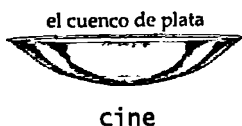
Werner Herzog

Herzog por Herzog

Entrevistas y edición de Paul Cronin

Traducción de Teresa Arijón

el cuenco de plata



cine

INTRODUCCIÓN

Quienes tienen "a qué recurrir", invariablemente recurren a eso. Lo hacen todo el tiempo. Por eso mismo lo han conseguido. Pero los que no tienen alternativa miran el mundo de una manera diferente.

DAVID MAMET

Ich möchte als Reiter fliegen, in einer blutigen Schlacht.

Quiero volar como un jinete en medio del sangriento forcejeo de la guerra.

El enigma de Kaspar Hauser

La mayor parte de lo que hemos oído decir sobre Werner Herzog no es verdad. Más que respecto de cualquier otro director, vivo o muerto, la cantidad de rumores falsos y mentiras flagrantes que se han propagado acerca del hombre y sus películas es asombrosa. Durante la investigación de la vida y la obra de Herzog, proceso que implicó el rastreo de infinitas fuentes, pronto quedó claro que casi siempre serían contradictorias. Y debo confesar que no hace mucho, cuando tuve la oportunidad de pasar un tiempo con Herzog, tuve ganas de tenderle trampas, de encontrar huecos en sus argumentos, de descubrir un sinnúmero de afirmaciones contradictorias. Pero fue imposible. Y por eso he llegado a la conclusión de que, o bien es un mentiroso genial, o, más probablemente, siempre dijo la verdad.

Afortunadamente contamos con algunos hechos básicos indiscutibles. Herzog nació en Munich, Alemania, en 1942, y vivió su niñez en Sachrang, un remoto pueblo de montaña cerca de la frontera austriaca. Comenzó a viajar a pie a los catorce años e hizo su primer llamado telefónico a los diecisiete. Siendo todavía estudiante trabajaba de noche como soldador en una planta siderúrgica para financiar sus películas. La primera fue *Herakles,* en 1961. Dirigió cinco largometrajes protagonizados por Klaus Kinski y François Truffaut dijo de él que era el cineasta vivo más importante. Pero... *nota bene*: no dirigió a Kinski apuntándolo

con un rifle detrás de cámara. Tampoco quiso arriesgar la vida de nadie durante el rodaje de *Fitzcarraldo*. No es un loco ni un excéntrico. Su obra no continúa la tradición de los románticos alemanes. Y no es un megalómano. Por el contrario, es un hombre modesto, agradable y generoso, dotado por las musas de inteligencia intuitiva y una visión extraordinaria. Su feroz sentido del humor puede dejar mudo a cualquiera y sus entrevistas pasadas por escrito pueden sonar mal. ¿Cómo transcribir lo que sigue a continuación con el mismo tono juguetón y sarcástico con que fue dicho? "Recuerdo que mantuve una discusión pública con la diminuta Agnès Varda, que aparentemente se ofendió porque dije que un director de cine –más allá de que poseyera esta o aquella cualidad– tenía que *dar la talla*. Eso no le gustó nada."

Pero la obra de Herzog, que comprende cuarenta y cinco películas (once de ellas largo y cortometrajes y el resto "documentales"), no es ningún chiste. Por el contrario, es una de las más importantes del cine europeo y es clave dentro del así llamado Nuevo cine alemán. *Signos de vida* (1968), su primer cortometraje, ya presenta de manera contundente al antihéroe clásico de Herzog: maniático, aislado y peligroso. En 1970 la izquierda lo acusó de fascista cuando, explica, "en vez de promocionar la inevitable revolución mundial la ridiculicé" en *También los enanos empezaron pequeños*, la bizarra historia de unos enanos rebeldes que toman un asilo. *El país del silencio y la oscuridad* (1971) cuenta la historia de una mujer sorda y ciega, Fini Straubinger, y continúa siendo uno de los mejores "documentales" que se filmaron hasta hoy. Su primer éxito internacional llegó en 1972 con *Aguirre, la Ira de Dios*, que fue también su primera colaboración con Klaus Kinski, quien interpreta a un trastornado conquistador español que, en busca de El Dorado, conduce a sus hombres a la muerte.

En 1974 Herzog eligió a Bruno S., un despojo de hombre de cuarenta y un años que había pasado la mayor parte de su vida encerrado en instituciones psiquiátricas, para interpretar al protagonista de *El enigma de Kaspar Hauser*, un adolescente de dieciséis. Dos años más tarde, Herzog hipnotizó al elenco completo durante el rodaje de *Corazón de cristal*. Filmó una isla volcánica caribeña a punto de explotar en *La Soufrière*, rindió homenaje a F. W. Murnau en su versión de *Nosferatu* (1979), y en 1982 remolcó un barco hasta la cima de una montaña en la selva amazónica durante el rodaje de *Fitzcarraldo*. Más recientemente produjo un extraordinario corpus de "documentales", mostrando los pozos petroleros incendiados por Saddam Hussein en Kuwait en *Lecciones de oscuridad*, contando la

historia de Carlo Gesualdo (príncipe de Venosa, genio musical del siglo XVI y asesino múltiple) en *Gesualdo – Muerte para cinco voces*, y explorando la vida del prisionero de guerra sobreviviente de Vietnam Dieter Dengler en *El pequeño Dieter necesita volar*. En los últimos veinte años dirigió más de diez óperas en Europa y América, publicó varios volúmenes de prosa y actuó en algunas películas.

Como director, tiene asegurado un lugar en la historia del cine. Y en cuanto al Herzog hombre, no pude encontrar nada más incisivo que este comentario de su propia madre: "Werner nunca aprendió nada yendo a la escuela. Nunca leía los libros que supuestamente debía leer, nunca estudiaba, nunca sabía lo que supuestamente tenía que saber, según parece. Pero en realidad Werner siempre sabía todo. Sus sentidos eran notables. Oía un sonido, por casi imperceptible que fuera, y diez años después lo recordaba con precisión, hablaba de él, e incluso lo utilizaba. Pero es absolutamente incapaz de explicar algo. Sabe, ve, comprende, pero no puede explicar. No está en su naturaleza. Todo entra en él. Si sale, sale transformado".

Herzog es una figura dolorosamente subvalorada en su Alemania natal y en cierta medida ignorada por los ensayistas cinematográficos angloparlantes. Por esa razón, hace años que este libro viene pidiendo a gritos que alguien lo escriba. Pero el mayor obstáculo ha sido el propio Herzog. Hace dos años, cuando lo contacté por primera vez por la posibilidad del libro, recibí un fax manuscrito que decía: "No hago auto examen. Me miro al espejo para no cortarme cuando me afeito, pero no sé de qué color son mis ojos. No quiero colaborar en un libro sobre mí". *Herzog por Herzog* no podría haber sido editado por un académico o un esteta porque este director de cine no responde bien a las investigaciones críticas e ideológicas de su obra. "Cuando uno le pregunta a alguien por sus hijos, no le pregunta de qué forma nacieron", me escribió el año pasado. "¿Entonces por qué hacerlo con una película?"

Las conversaciones que integran este libro adoptan un enfoque cronológico: todas las películas, desde *Herakles* (1962) hasta *Invencible* (2001), son discutidas por orden de aparición. El texto también funciona como foro para las afiladas impresiones de Herzog sobre las cosas, las ideas y las personas que lo preocupan desde hace años. Descartamos el enfoque abiertamente analítico en favor de un texto eminentemente práctico, que espero dé un nuevo sentido a la muy citada máxima de Nietzsche: "Toda escritura que no signifique un estímulo a la acción es inútil". También soy consciente de que muy

pocas las personas han visto todas las películas de Herzog, y por ese motivo intenté editar nuestras conversaciones de modo que contuvieran elementos tangibles y fáciles de apreciar incluso para aquellos lectores que no han visto las películas de las que hablamos: tal vez una historia o una anécdota, que a su vez puede conducir a un tema o –en el lenguaje de Herzog– incluso a algo más "extático".

La mayor parte del tiempo que pasamos juntos transcurrió entre enero y febrero de 2001 en Londres, donde Herzog estaba realizando la posproducción de *Invencible*. En enero de 2002 volvimos a reunirnos en Munich y un mes más tarde nos encontramos en Los Ángeles. El texto que presentamos aquí es resultado de la edición de un manuscrito mucho más largo, del cual extirpamos los elementos más "confesionales" o que no estaban directamente relacionados con las películas. Herzog siempre tuvo cuidado de establecer una clara distinción entre lo "privado" y lo "personal", por lo cual toda la información ajena a las películas fue oportunamente eliminada. Más aún: dado que en el transcurso de nuestras prolongadas charlas muchas veces volvíamos a tocar los mismos temas desde perspectivas diferentes, las respuestas de Herzog fueron compiladas en "respuestas únicas" que a veces pueden parecer demasiado largas o exhaustivas como respuestas a una simple pregunta. "Los lectores tendrían que saberlo", me dijo Herzog. "En el libro hablo hasta por los codos, pero en realidad no soy tan parlanchín."

Hace unos meses, estando inmerso en el proceso de editar las transcripciones, hablé con Herzog por teléfono. "¿Cuándo estará listo el libro?", me preguntó. "Tendría que hacerlo en cinco días como máximo. No es necesario que tenga una estructura. ¡Lo que tiene que tener es *vida*! Deje cabos sueltos, deje que sea poroso. Sáquese de encima la estructura y escriba el libro." Bueno, (en cierto modo) así lo hice, pero sigo creyendo que el texto tiene estructura y también mucha vida. Y aunque es imposible capturar la vida de un hombre en 300 páginas, y aunque quedaron muchas cosas en el tintero (o al menos inéditas) sobre la vida y la obra de Herzog, y aunque Herzog el hombre ahora sea apenas un poco menos indescifrable para mí que cuando nos conocimos, estoy convencido de que *Herzog por Herzog* refleja con éxito las ideas, las percepciones y la sensibilidad de este importante director de cine y les hace justicia.

La investigación para este libro me dio la excusa perfecta para viajar a algunas de mis ciudades favoritas y visitar bibliotecas y archivos extraordinarios. Vaya mi agradecimiento al personal bibliotecario de las siguientes instituciones por la valiosa ayuda prestada: British Film Institute, Londres; Cinémathèque Québécoise, Montreal;

Nosrk Filminstitut, Oslo; Danske Filminstitut, Copenhague; Hochschule für Fernsehen und Film, Munich; Film Museum, Berlín; Cinémathèque Royale, Bruselas; Cinémathèque Municipale, Luxemburgo; Cinémathèque Suisse, Lausana, y Filmmuseum, Ámsterdam. Agradezco también al personal del German Historical Institute y la Imperial War Museum Library en Londres; la Bibliothèque du Film en París; el Center for Motion Picture Study de la Academy of Motion Picture Arts and Science en Los Angeles; y la New York Library of the Performing Arts y el Film Study Center del MOMA en Nueva York. Vaya mi agradecimiento especial a Lucki Stipetic, Monika Kostinek e Irma Strehle de Werner Herzog Filmproduktion, Munich.

El tiempo que pasé con Herzog fue todo un desafío (esta es la palabra que mejor lo define) para mí. Y me recuerda un diálogo de Chéjov (vía Mamet):

ASTROV: Digan lo que digan, esto que estamos viviendo es *nuestra* vida, ¿sabes?
(Pausa.)
IVAN PETROVICH: ¿En serio?
ASTROV: Sí.

A título personal debo mucho a todos aquellos que apoyaron de algún modo este proyecto, lo sepan ellos o no: Ian Bahrami, Joe Bini, Ray Carney, Susan Daly, Walter Donohue, Jay Douglas, Roger Ebert, Lizzie Francke, Snorre Fredlund, Jeremy Freeson, Herb Golder, Marie-Antoinette Guillochon, Remi Guillochon, Lena Herzog, Martje Herzog, Rudolph Herzog, David Horrocks, Richard Kelly, Harmony Korine, Peter-Pavel Kraljic, Tatjana Kraljic, Joshua Kronen, Howie Movshovitz, Julius Ratjen, S. F. Said, P. Adams Sitney, Gavin Syevens, Amos Vogel, Kate Ward, Haskell Wexler y Peter Whitehead.

Agradezco especialmente a Werner Herzog por su tiempo y su visión. Este libro es para Abby, David y Jonathan, sin quienes mi trabajo de todos estos años habría sido imposible de realizar.

Paul Cronin
Londres, marzo de 2002

Ante la sombría alternativa de ver un libro sobre mí compilado a partir de entrevistas polvorientas plagadas de escandalosas distorsiones y mentiras o colaborar... elijo, de las dos opciones, la infinitamente peor: colaborar.

Werner Herzog
Los Ángeles, febrero de 2002

Herzog por Herzog

Entrevistas y edición de Paul Cronin

1

LA CORTINA DE LA DUCHA

Antes de comenzar, ¿podría darles a sus lectores alguna recomendación filosófica que los ayude a conciliar más fácilmente el sueño por las noches?

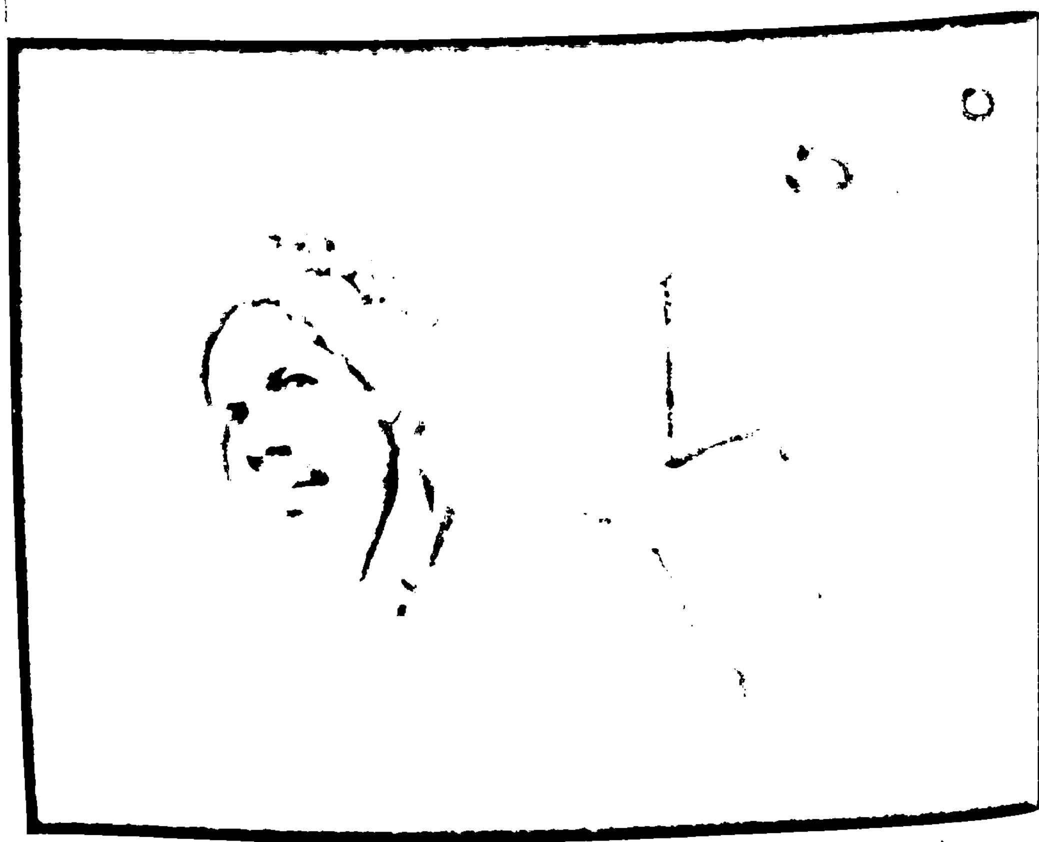
Bueno, sólo quisiera decir algo que considero pertinente para todos los seres humanos, ya sean directores de cine o cualquier otra cosa. La única respuesta que tengo a su pregunta es citar al magnate hotelero Conrad Hilton, a quien en cierta oportunidad le preguntaron qué le gustaría dejar como legado a la posteridad. "Cuando vayan a tomar una ducha, asegúrense siempre de que la cortina esté del lado de adentro de la bañera", dijo Hilton. Y yo recomiendo exactamente lo mismo. Jamás *de los jamases* olviden la cortina de la ducha.

¿Cuándo se dio cuenta por primera vez de que pasaría su vida haciendo películas?

Desde el momento en que pude pensar independientemente supe que iba a filmar películas. Nunca elegí ser director de cine. Eso me quedó claro a los catorce años en un lapso de pocas, dramáticas semanas, cuando empecé a viajar a pie y me convertí a la fe católica. Después de una larga serie de fracasos, incursionar en la dirección de cine requirió sólo un pequeño paso, aunque hasta el día de hoy tengo problemas para considerarla una profesión real.

La gente lo ve como un cineasta afecto a explorar los rincones más remotos del mundo. ¿Cuándo comenzó a viajar?

Incluso antes de abandonar oficialmente la escuela viví unos meses en Manchester; fui a parar a esa ciudad por causa de una



novia. Compré una casa en ruinas en un barrio pobre junto con cuatro bengalíes y tres nigerianos. Era una de esas casas decimonónicas con balcones especialmente construidas para la clase trabajadora; el patio de atrás estaba lleno de escombros y basura, y la casa estaba llena de ratones. Allí fue donde aprendí inglés. Luego, a los diecinueve años, inmediatamente después de rendir mis exámenes finales en 1961, abandoné Munich por Grecia al volante de un camión que era parte de una caravana con destino a Atenas. Desde allí fui a la isla de Creta, donde gané un poco de dinero, y luego tomé un barco hacia el puerto de Alejandría, en Egipto, con la intención de viajar al Congo Belga. En aquella época el Congo ya había obtenido su independencia y casi inmediatamente después había caído en la anarquía más profunda y la más oscura violencia. Me fascina la idea de que nuestra civilización es como una delgada capa de hielo sobre un vasto océano de caos y oscuridad, y en ese país habían salido a la luz y a la superficie los peligros más abrumadores. Recién más tarde me enteré de que casi todos los que habían logrado llegar a las provincias orientales del Congo habían muerto.

¿Y adónde fue desde Alejandría?

Básicamente viajé por el Nilo hasta el Sudán y hoy agradezco a Dios de rodillas porque, camino a Juba, no muy lejos del Congo Oriental, caí gravemente enfermo. Yo sabía que, para sobrevivir, tendría que regresar lo más rápido posible, y afortunadamente pude volver a Asuán. En esa época la represa todavía estaba en construcción. Los rusos habían construido los cimientos de concreto y había montones de ingenieros alemanes trabajando en las instalaciones eléctricas. Uno de ellos me encontró en un depósito de herramientas, donde me había refugiado. Yo tenía muchísima fiebre y ni siquiera sabía cuánto tiempo había pasado ahí metido. Sólo tengo recuerdos muy borrosos de todo aquello. Las ratas me habían mordisqueado los codos y las axilas y aparentemente querían usar la lana de mi suéter para hacer un nido, porque cuando me desperecé descubrí un agujero enorme. Recuerdo que me despertó una rata que subió corriendo hasta mi cara y me mordió la mejilla. Después la vi escabullirse por un rincón. La herida tardó varias semanas en cerrar y todavía tengo la cicatriz.

Finalmente pude volver a Alemania, donde filmé mis primeras dos películas. De vez en cuando me daba una vuelta por la universidad en Munich, donde se suponía que estudiaba historia y literatura, pero faltaría a la verdad si afirmara que fui un estudiante serio. Cuando iba a la escuela odiaba la literatura, pero en la universidad disfrutaba escuchando a una profesora que era muy sagaz y exigente. Ella me dio cierta perspectiva de las cosas que ahora estoy muy contento de tener.

¿Cómo reaccionaron sus padres ante sus planes de ser director de cine?

No tendríamos que hablar de padres en plural, dado que mi padre no desempeñó ningún papel en mi vida. Pero en agosto de 1961 mi madre, Elizabeth, me envió dos cartas –fechadas en días consecutivos– que recibí estando en Creta. En ellas decía que mi padre, Dietrich, estaba ansioso por disuadirme de mi vocación de cineasta; parece ser que antes de salir de Munich yo les había anunciado que pensaba dedicarme al cine cuando regresara. Ya había escrito algunos guiones y había enviado varias propuestas a productores y canales de televisión desde los catorce o quince años. Pero mi padre estaba absolutamente convencido de que mi idealismo sería aplastado en pocos años porque pensaba que yo jamás conseguiría lo que deseaba. Mi padre creía que yo no tenía la energía ni la perseverancia ni la viveza imprescindibles para sobrevivir a las intrigas y los rigores de la industria cinematográfica.

¿Y su madre qué actitud tuvo?

Mi madre tuvo un enfoque más sensato. No intentó disuadirme como mi padre; más bien procuró darme una visión realista de en qué me estaba metiendo y cuál sería la estrategia más astuta a adoptar Me explicó lo que estaba ocurriendo a nivel económico en Alemania Occidental en aquella época y en sus cartas me pedía que pensara seriamente en mi futuro. "Es una lástima que nunca lo hayamos conversado a fondo", me escribió. Pero mi madre siempre me apoyó mucho. Yo me escapaba de la escuela y desaparecía varias semanas seguidas y ella no tenía forma de saber dónde estaba. Entonces, comprendiendo que no volvería

por un tiempo, inmediatamente escribía una carta a la escuela diciendo que tenía pulmonía. Mi madre se daba cuenta de que yo era uno de esos chicos a los que no se puede tener encerrados en la escuela por tiempo indefinido. Más de una vez llegué caminando y haciendo dedo al norte de Alemania; me quedaba en casas o caserones abandonados si no había nadie en los alrededores y me volví un experto en ocupar esa clase de lugares sin dejar huella.

En esas dos cartas mi madre intentó convencerme de que regresara a Alemania porque me había conseguido un puesto para iniciarme como aprendiz en el laboratorio de un fotógrafo. Tenía que estar allí en septiembre para no perder otro año. El tiempo apremiaba. Había hablado con un experto en temas laborales que le había dicho que dirigir películas era una profesión de difícil acceso y que, dado que yo sólo había rendido los exámenes de la enseñanza secundaria, tendría que comenzar en un laboratorio fotográfico. Después podría pasar a un laboratorio cinematográfico, que según él me brindaría una base para comenzar a desempeñarme como asistente de dirección en un estudio de cine. Pero yo tenía otra cosa en mente y no me dejé persuadir.

Usted nació en 1942 en Munich, la ciudad más grande de Baviera. ¿Cómo fue crecer allí en la inmediata posguerra?

Un par de días después de mi nacimiento una bomba destruyó por completo la casa vecina a la nuestra en Munich y nuestra propiedad sufrió daños considerables. Tuvimos suerte de salir con vida –mi cuna quedó literalmente cubierta por esquirlas de vidrio– y mi madre nos sacó de la ciudad, a mis hermanos y a mí, y nos llevó a Sachrang, un pueblito de montaña en la frontera austríaco-alemana. Las montañas Kaisergebirge en el Tirol austríaco, que rodean Sachrang, fueron uno de los últimos bastiones de resistencia alemana al final de la guerra, uno de los últimos lugares donde ingresaron los soldados norteamericanos durante la ocupación. En aquella época las SS y los Werwolf ya estaban huyendo y pasaban por el pueblo: escondían sus armas y sus uniformes bajo el heno de las granjas antes de buscar refugio en las montañas. De niño yo era muy consciente de la frontera entre Alemania y Austria porque mi hermano y yo la cruzábamos muchas veces cuando mi madre nos llevaba a Wildbichl, en Austria.

Mi madre nos usaba para contrabandear cosas de regreso a Alemania, cosas que era imposible conseguir de este lado de la frontera. Durante el período de posguerra el contrabando era ampliamente aceptado, hasta la policía estaba implicada.

Viví una niñez totalmente ajena al mundo exterior. De niño no sabía qué era el cine, y ni siquiera los teléfonos existían para mí. Un automóvil causaba sensación. Sachrang era un lugar tan aislado en aquella época –aunque estaba sólo a una hora y media de Munich en coche– que yo no supe qué era una banana hasta que cumplí doce años, e hice mi primer llamado telefónico recién a los diecisiete. En nuestra casa no había inodoro con descarga; de hecho, no había agua corriente. No teníamos colchones; mi madre metía helechos secos en una bolsa de tela a manera de colchón y en invierno hacía tanto frío que, al despertarme por las mañanas, encontraba una capa de hielo sobre la frazada: era mi aliento congelado. Pero fue maravilloso crecer en esas condiciones. Teníamos que inventar nuestros juguetes, éramos un prodigio de imaginación, y los revólveres y otras armas que encontrábamos –remanentes de los soldados de las SS– pasaban a formar parte de nuestro arsenal. De niño yo integraba la pandilla local e inventé una especie de flecha plana voladora que había que arrojar como pegando un latigazo, eso la hacía volar más de 200 metros. Una invención fabulosa. Era muy difícil de apuntar, eso sí, pero volaba muy lejos. Inventamos todo un mundo a nuestro alrededor. Una parte de mí jamás ha podido adaptarse realmente a las cosas que me rodean, ni siquiera hoy. Todavía no me entiendo bien con el teléfono. Pego un salto cada vez que suena.

Podrá sonarle bizarro a la gente de hoy, pero ciertas cosas, como descubrir el escondite de las armas, me proporcionaron una infancia maravillosa. Todo el mundo piensa que criarse en las ciudades en ruinas es una experiencia terrible, y no tengo la menor duda de que lo fue para los padres de familia que perdieron absolutamente todo. Pero para los niños, sinceramente, fue una época maravillosa. Los chicos de las ciudades se adueñaban de edificios bombardeados enteros y proclamaban que las ruinas eran su territorio de juego y allí vivían las más osadas aventuras. No hay que tenerles lástima a esos niños. Todas las personas que conozco que pasaron su primera infancia en las ruinas de la Alemania de posguerra deliran recordando esa época. Era anarquía en el mejor sentido de la palabra. No había padres que impusieran

reglas de conducta ni tampoco había reglas que cumplir. Teníamos que inventar todo de cero.

¿Cuáles son sus primeros recuerdos?

Tengo dos primeros recuerdos muy distintos entre sí. Uno es el bombardeo de Rosenheim una noche. Mi madre nos sacó de la cama a mi hermano y a mí y nos llevó envueltos en mantas, uno en cada brazo, a la cima de la colina que estaba detrás de la casa. A lo lejos se veía el cielo, todo naranja y rojo. Mi madre nos dijo: "Niños, los levanté de la cama. Tienen que ver esto. La ciudad de Rosenheim está ardiendo". Para nosotros Rosenheim era una gran ciudad situada en el fin del mundo. Primero había un valle y doce kilómetros más allá, al final del valle, estaba Aschau, donde había un hospital y una estación de trenes, y recién después estaba Rosenheim. Ese era, en cierto modo, el límite de mi universo. Por supuesto que, de niño, nunca llegué a la lejana Rosenheim. Según parece, lo que ocurrió fue que unos aviones que iban a bombardear Italia no pudieron arrojar sus bombas debido a la escasa visibilidad y, mientras sobrevolaban los Alpes en el camino de regreso, decidieron lanzarlas sobre el primer lugar claramente visible para no retornar cargados.

El segundo recuerdo que tengo, muy vívido, es haber visto a Nuestro Señor. Fue el día de Santa Claus, el 6 de diciembre, cuando Santa Claus aparece trayendo un libro con la lista de todas nuestras malas acciones del año acompañado por un personaje demoníaco, Krampus. Se abrió la puerta de la casa y de la nada apareció un hombre parado en el umbral. Yo debía tener unos tres años y corrí a esconderme bajo el sillón y me oriné en los pantalones. El hombre vestía un overol marrón, no llevaba puestas medias, y tenía las manos manchadas de aceite. Me miró con tanta amabilidad y fue tan gentil conmigo... ¡que enseguida supe que estaba en presencia de Dios! Después me enteré de que era un empleado de la compañía de electricidad que pasaba por allí por casualidad.

Una vez mi madre me contó que, cuando yo tenía cinco o seis años, caí gravemente enfermo. No podíamos llamar a la ambulancia porque, suponiendo que pudiéramos conseguir una, nuestra casa estaba casi enterrada bajo la nieve. Así que mi madre me envolvió en frazadas, me ató al trineo y me llevó a la rastra toda

la noche hasta llegar a Aschau, donde quedé internado en el hospital. Vino a visitarme ocho días después, caminando sobre la nieve acumulada. Yo no recuerdo nada de esto, pero ella estaba asombrada porque yo nunca me había quejado. Aparentemente había sacado una hebra de lana de la colcha de la cama y había jugado con ella los ocho días seguidos. No me aburrí: esa hebra de lana estaba llena de historias y fantasías para mí.

Baviera estaba en la zona de ocupación de los Estados Unidos. ¿Tiene algún recuerdo de los soldados estadounidenses?

Por supuesto que sí. Recuerdo los jeeps entrando y recuerdo que pensé que esos eran todos los estadounidenses que había en el mundo, aunque no serían más de sesenta y cinco en total. Todos los soldados conducían con una pierna colgando sobre el guardabarros y todos mascaban chicle. Fue la primera vez que vi un negro. Quedé totalmente cautivado porque sólo había oído hablar de negros en los cuentos de hadas. Era un hombre inmenso, fabuloso, con una voz tremenda. Todavía puedo escucharla. Yo pasaba horas hablando con aquel gigante y en cierta ocasión mi madre me preguntó cómo me las ingeniaba para comunicarme con él. Según me dijo luego, mi respuesta fue: "Hablamos en estadounidense". Una vez me dio un poco de goma de mascar y la conservé durante un año entero, masticándola constantemente. Por supuesto que todo el tiempo pasábamos hambre y buscábamos comida, y por esta razón sentí una conexión tan intensa con Dieter Langer muchos años después. En *El pequeño Dieter necesita volar* cuenta que arrancaban el empapelado de las paredes de las casas bombardeadas. Su madre lo cocinaba para aprovechar los nutrientes que había en el pegamento. Eso es algo que nosotros jamás nos vimos forzados a hacer; las cosas no nos iban tan pero tan mal. Una vez me topé con unos trabajadores que habían matado un cuervo a balazos y lo estaban cocinando en una olla al borde del camino. Por primera vez en mi vida vi un ojo grasiento flotando sobre la superficie del agua. Nunca antes había visto esa clase de grasa, realmente fue toda una sensación. Traté de matar un cuervo con una de las metralletas que habíamos encontrado en los bosques que rodeaban la ciudad, pero no pude. El rebufo me hacía caer al suelo y mi madre –que sabía muy bien cómo disparar un arma–, contrariamente a lo que yo

esperaba, no se enojó conmigo ni me castigó. En cambio, agarró la metralleta y me dijo: "Voy a mostrarte cómo se usa". Me enseñó a sostenerla y descargarla, e incluso me llevó al bosque y disparó una sola vez contra un grueso tronco de haya caído. La bala atravesó el tronco y recuerdo que las astillas de madera salieron volando por el otro lado. Mi madre me dijo: "Esto es lo que hace un arma; por eso nunca debes apuntarle a nadie, ni siquiera con una pistola de madera o de plástico". La violencia del disparo me dejó tan perplejo que me curé en un santiamén de mi interés por esa clase de cosas. Y desde ese día no le he apuntado a nadie, ni siquiera con el dedo.

¿Cómo era usted de niño?

Era, por sobre todas las cosas, un solitario. Aprendí a concentrarme por necesidad, porque en Munich vivíamos todos juntos en una sola habitación. Éramos cuatro en ese espacio tan reducido, cada uno haciendo lo suyo. Yo me acostaba boca arriba en el suelo con un libro y leía durante horas, sin importar que estuvieran hablando o haciendo cosas a mi alrededor. A menudo leía durante el día entero, sin parar, y cuando por fin terminaba y levantaba la vista, veía que todos se habían ido hacía ya muchas horas.

Fue mi hermano mayor, Tilbert, el que realmente se hizo cargo de la familia cuando nos mudamos a Munich. No le gustaba la escuela y lo expulsaron después de un par de años. Inmediatamente inició un negocio y progresó muy rápido, como un cometa. A los dieciséis años era el principal proveedor de la familia y gracias a él pude continuar estudiando, aunque trabajaba cada vez que podía. Le debo mucho a mi hermano mayor. Con mi hermano menor, Lucki, trabajé muy estrechamente con el correr de los años. Somos hijos de distintos padres, pero es como si fuera mi hermano de sangre. De joven tenía un gran talento musical, pero pronto se dio cuenta de que jamás sería lo suficientemente bueno como para competir con la caravana de pianistas que andaban dando vueltas por ahí y se metió en los negocios. Y también levantó vuelo, veloz como un cometa. Creo que tanto éxito lo asustó, porque poco después pasó un tiempo en Asia visitando Birmania, la India, Nepal e Indonesia. Yo le escribí una carta pidiéndole que me ayudara en la producción de *Aguirre* y

cruzó el Pacífico y llegó a Perú para brindarnos la ayuda que tanto necesitábamos. Después empezó a trabajar conmigo tiempo completo y desde entonces dirige mi productora de cine.

¿Herzog es su verdadero apellido?

Herzog era el apellido de mi padre, pero cuando mis padres se divorciaron pasé a apellidarme Stipetic, que era el apellido de soltera de mi madre. Herzog quiere decir "duque" en alemán y pensé que tenía que existir alguien como Count Basie o Duke Ellington haciendo películas. Cualquier cosa que me proteja del mal abrumador del universo.

¿Cuáles fueron las primeras películas que vio?

Había un hombre que se dedicaba a viajar para proyectar películas en las escuelas de provincia más alejadas. Siempre traía una selección de películas de 16 mm. Vi mis primeras dos a los once años. Aunque me fascinaba el hecho de que semejante cosa fuera posible, la primera película que vi no me cautivó para nada: era sobre esquimales construyendo un iglú. La narración era muy pesada y la película en general muy aburrida, y yo me daba cuenta de que los esquimales no estaban haciendo un buen trabajo. La segunda película, sobre unos pigmeos que construían un puente de lianas sobre un río en la jungla en Camerún, era un poco mejor. Los pigmeos trabajaban muy bien y me impresionó mucho que fueran capaces de construir un puente tan útil y tan bien pensado sin herramientas de verdad. Primero veíamos a los pigmeos cruzar el río aferrados a una liana, igual que Tarzán, y después los veíamos colgar como arañas del puente suspendido. Fue una experiencia sensacional para mí y los pigmeos siguen gustándome por haber construido ese puente de esa manera.

Después vimos *El Zorro*, *Tarzán* y *El doctor Fu Manchú*, cosas por el estilo. En su mayoría eran películas baratas norteamericanas clase B, aunque una de la serie de *Fu Manchú* fue un momento de revelación para mí. En esa película le disparan a un tipo y cae veinte metros desde lo alto de un peñasco, da una vuelta carnero en el aire y pega una patada rápida. Diez minutos después, exactamente la misma toma aparecía en otro tiroteo y la reconocí gracias a esa patada rápida. La habían reciclado y

pensaban que iban a engañarnos. Hablé con mis amigos y les pregunté cómo era posible que hubieran utilizado dos veces la misma toma. Hasta ese momento yo creía estar viendo alguna clase de realidad en la pantalla, pensaba que la película era una especie de documental. Pero de golpe comprobé que había sido armada y editada, que la tensión y el suspenso habían sido creados, y desde ese día el cine empezó a ser algo muy diferente para mí.

Usted ha mencionado, en reiteradas oportunidades, su admiración por las películas de F. W. Murnau. ¿Cuál fue su primer contacto con el cine expresionista de Weimar de la década de 1920?

No vi ninguna de esas películas cuando era niño. De hecho, no vi las películas expresionistas hasta después de haber escuchado una charla de Lotte Eisner en Berlín muchos años más tarde.

¿Tuvo oportunidad de ver alguna obra de vanguardia en aquella época?

Recuerdo que cuando yo tenía unos veintiún años un joven llamado P. Adams Stiney vino a Alemania y trajo consigo varias latas de películas, cosas como Stan Brakhage y Kenneth Anger. Me impresionó mucho que hubiera tantas otras películas tan diferentes de lo que yo estaba acostumbrado a ver en el cine. Y no me importó darme cuenta de que yo no tenía ningún interés en trabajar con esa clase de imagen. Ver que existían personas muy audaces haciendo cosas tan inesperadas y diferentes me intrigaba tanto que me puse a escribir sobre esas personas y sobre el cine visionario y llevé el artículo a una revista especializada para que lo publicaran, cosa que hicieron en 1964.

Le mostré una lista de las 100 mejores películas de todos los tiempos compilada por un crítico británico y me sorprendió enterarme que usted no había escuchado mencionar, ni mucho menos visto, varias de esas películas.

En realidad yo no soy lo que podríamos denominar "cinematográficamente letrado", mucho menos si se me compara con otros directores de cine. Digamos que en promedio veo una película por

mes, y que generalmente las veo todas juntas en los festivales de cine. Puedo recordar una película que vi hace años y sentir todavía la punzada de dolor que me produjo su belleza. Cuando veo una gran película quedo pasmado, es un misterio para mí. No puedo nombrar qué es poesía, qué es profundidad, qué es visión, qué es iluminación en el cine. Para serle franco, son las películas malas las que me enseñaron todo lo que sé sobre cine. La definición por la negativa: por el amor de Dios no hagas algo así. Los pecados son fáciles de nombrar.

Lo mismo se aplica a mis propias películas. Mi lección más inmediata y radical provino de mi primera gran metida de pata: *Herakles*. Fue bueno haber hecho primero esa peliculita –en vez de embarcarme en algo mucho más significativo para mí– porque gracias a ella tuve una idea mucho mejor de cómo hacer las cosas. Aprender de los propios errores es la única manera de aprender.

¿Puede explayarse un poco más acerca del período intensamente religioso que atravesó en la adolescencia?

Como dije antes, atravesé una dramática etapa religiosa a los catorce años y me convertí al catolicismo. Aunque ya no soy miembro de la iglesia católica, hasta hoy parece haber un lejano eco religioso en parte de mi obra. También a los catorce años empecé a viajar a pie por primera vez. Quería conocer Albania, ese país misterioso completamente cerrado al resto del mundo en aquella época, pero no me dejaron entrar. De modo que seguí caminando hasta el Adriático, siempre en paralelo a la entonces frontera entre Albania y Yugoslavia, a unos cincuenta metros de distancia como mucho. Pero nunca me atreví a entrar en Albania. Fue mi primera huída real de la vida doméstica.

Usted fundó su propia productora siendo todavía muy joven. De hecho todas las películas que filmó –incluyendo los primeros cortometrajes– fueron producidas por Werner Herzog Filmproduktion. ¿Qué lo motivó a desempeñar un papel tan activo en la producción?

Debía tener unos diecisiete años cuando recibí un llamado telefónico de unos productores a raíz de una propuesta que les había enviado. Hasta entonces había evitado rigurosamente esa

clase de encuentros personales porque era tan joven que temía que no me tomaran en serio. La reacción que casi siempre tenían los productores cinematográficos al verme probablemente se debía a mi pubertad tardía y al hecho de que, hasta los dieciséis o diecisiete años, yo tenía el aspecto de un colegial flacucho y enclenque. Por eso prefería escribir cartas o llamarlos por teléfono. Esos fueron los primeros llamados telefónicos que hice en mi vida. Pero finalmente, después de varias conversaciones telefónicas, esos productores parecían estar dispuestos a aceptarme como director novato.

Cuando entré en la oficina vi a dos hombres sentados detrás de un enorme escritorio de roble. Tengo un recuerdo vívido de aquel momento, segundo por segundo. Me quedé parado, inmóvil, totalmente humillado al ver que miraban por encima de mi cabeza, como si esperaran que mi padre entrara por la puerta en cualquier momento. El primero de los dos que habló dijo algo tan insultante que lo borré de mi memoria, pero recuerdo que el otro se palmeó el muslo, soltó una carcajada y gritó: "¡Caramba! ¡Parece que en el jardín de infantes también quieren filmar películas!". La reunión duró quince segundos en total, después de lo cual di media vuelta y salí de esa oficina con la certeza absoluta de que tendría que ser mi propio productor. Esa reunión fue el punto culminante de una seguidilla de reveses y humillaciones y resultó ser un momento crucial para mí. Allí y entonces supe que, hasta el final de mis días, siempre tendría que afrontar esa clase de situaciones si acudía a otros con la esperanza de que produjeran mis películas.

Una de las mejores amigas de mi madre estaba casada con un rico industrial que tenía una mansión inmensa y mi madre me llevó a verlo para que ese hombre me explicara cómo crear una productora de cine. Empezó a hablar en un tono ridículamente alto y no dejó de gritarme durante casi una hora: "¡Esto es una estupidez absoluta! ¡Idiota! ¡Jamás hiciste un negocio! ¡No sabes lo que haces!". Dos días más tarde fundé Werner Herzog Filmproduktion.

Pero usted está muy lejos de ser un típico magnate de Hollywood, ¿no cree?

En realidad, mi productora no fue sino una medida de emergencia que me vi obligado a tomar sencillamente porque nadie

quería financiar mis películas, y hasta el día de hoy sólo he producido mis propias películas. Hasta aproximadamente la época de *Nosferatu* trabajaba en mi pequeño departamento en Munich, con un teléfono y una máquina de escribir. No había una división clara entre vida privada y trabajo. En vez de living teníamos una sala de edición, y yo dormía ahí mismo. No tenía secretaria, nadie que me ayudara con los impuestos, la teneduría de libros, los contratos, la escritura de los guiones, la organización. Yo hacía absolutamente todo solo; era una cuestión de fe, un asunto de dignidad humana hacer yo mismo el trabajo sucio mientras pudiera. Sólo se necesitan tres cosas para hacer películas: un teléfono, una máquina de escribir y un automóvil. Inevitablemente, a medida que mi trabajo comenzó a llegar a públicos internacionales más grandes y hubo cada vez más retrospectivas y cada vez más gente con la que entrar en contacto, se volvió demasiado difícil seguir manejando la oficina yo solo.

Recuerdo que cuando la Twentieth Century Fox se interesó por primera vez en coproducir *Nosferatu* querían que viajara a Hollywood. Pero yo no quería ir, así que los invité a venir a Munich. Fui a buscarlos al aeropuerto, metí a los cuatro ejecutivos en mi camioneta Volkswagen sin calefacción una mañana helada de invierno y los llevé a la campiña bávara. Recuerdo que se asombraron al ver que había presupuestado sólo 2 dólares por la escritura del guión, puesto que no había necesitado más que 200 hojas de papel en blanco y un lápiz para escribirlo.

¿Dónde consiguió el dinero para financiar sus primeras películas?

Durante los últimos años del colegio secundario gané dinero trabajando en horario nocturno como soldador en una siderúrgica, empleado de una playa de estacionamiento y otras cosas por el estilo. Tal vez el mejor consejo que puedo darles a quienes desean incursionar en el mundo del cine es que, siempre y cuando tengan un buen estado físico, siempre y cuando sepan cómo ganarse la vida, no busquen trabajo de oficina para pagar el alquiler. También tomaría muchos recaudos antes de aceptar trabajos secretariales terriblemente inútiles que son el último eslabón de la cadena en las productoras cinematográficas. Salgan a

vivir en el mundo real, vayan a trabajar de patovicas en un club nocturno, de guardianes en un manicomio o de matarifes en un matadero. Caminen, aprendan idiomas, aprendan un arte o un oficio que no tenga absolutamente nada que ver con el cine. Filmar películas debe tener como fundamento alguna experiencia de vida. Yo sé que gran parte de lo que aparece en mis películas no es solo invención: es la vida misma, mi propia vida. Cuando uno lee a Conrad o a Hemingway de inmediato percibe cuánta vida real hay en sus libros. Esos tipos hubieran hecho grandes películas, pero agradezco a Dios que hayan sido escritores.

Para mi primera película, *Herakles*, necesité una buena cantidad de efectivo, relativamente hablando, porque al principio quería filmar en 35 mm, no en 16. Para mí filmar era filmar en 35 mm; todo lo demás me parecía cosa de aficionados. 35 mm tenía la capacidad de demostrar, más que cualquier otra instancia, si yo tenía o no algo para ofrecer. Y cuando empecé me dije: "Si fracaso, fracasaré tan fuerte que jamás podré recuperarme". Yo formaba parte de un grupo de cineastas jóvenes. Éramos unos ocho y la mayoría eran sólo unos años mayores que yo. De las ocho películas planeadas, cuatro nunca llegaron a la etapa de producción y otras tres se filmaron pero no llegaron a terminarse por problemas de sonido. El fracaso de los otros fue muy significativo para mí: me hizo caer en la cuenta de que lo único que permite comenzar a filmar una película y terminarla es la organización y el compromiso, no el dinero. No fue el dinero lo que empujó ese barco montaña arriba en *Fitzcarraldo*; fue la fe.

Usted dijo que Herakles *es, ante todo, un ejercicio de edición y que estaba experimentando con un medio en el cual era un completo novato.*

Hoy por hoy, cuando veo *Herakles,* me parece una película bastante estúpida y sin sentido, pero en su momento fue una prueba importante para mí. Me enseñó a editar conjuntamente materiales muy diversos que normalmente no se verían bien como un todo. En esa película utilicé imágenes de archivo de un accidente en Le Mans, donde habían muerto unas ochenta personas cuando los pedazos de un auto de carrera volaron hacia la platea de espectadores, para hacer un montaje con imágenes de físicoculturistas, incluido Mr. Alemania 1962. Me resultaba

fascinante reunir materiales que tenían vidas individuales y separadas. La película fue una suerte de aprendizaje para mí. Me parecía mucho mejor hacer una película que asistir a la escuela de cine.

¿Qué opinión le merecen las escuelas de cine? Deduzco que usted preferiría que la gente saliera a filmar películas en vez de pasar años estudiando.

En lo personal, no creo en la clase de escuelas de cine que hoy abundan en todas partes del mundo. Nunca trabajé como asistente de otro director y nunca tuve una capacitación formal. Mis primeras películas surgieron de un profundo compromiso con lo que estaba haciendo, con lo que sentía que no tenía más remedio que hacer, y a raíz de eso son totalmente ajenas a lo que ocurría en las escuelas de cine –y en los cines– de la época. Mi fuerte veta autodidacta y mi fe en el propio trabajo son las dos cosas que me mantuvieron vigente durante más de cuarenta años.

Los pianistas se forman en la niñez, los cineastas a cualquier edad. Sólo digo esto porque físicamente, para poder tocar bien el piano, el cuerpo necesita ser condicionado desde una edad muy temprana. Los verdaderos músicos tienen una comprensión innata de toda la música y de todos los instrumentos, cosa que sólo puede inculcársele a alguien a muy temprana edad. Por supuesto que es posible aprender a tocar el piano siendo adulto, pero las cualidades intuitivas necesarias ya no estarán presentes. Cuando era un joven cineasta leí en una enciclopedia más o menos unas quince páginas sobre qué era filmar películas. Ese libro me proporcionó todo lo que necesitaba para comenzar. Siempre he pensado que olvidamos en un par de años casi todo lo que nos obligan a aprender en la escuela. Pero las cosas que aprendemos por voluntad propia, para saciar la sed, son cosas que jamás olvidamos. Para mí fue una lección vital temprana comprender que el conocimiento extraído de un libro bastaría para mi primera semana en el estudio de filmación, que es todo el tiempo que se requiere para aprender lo que necesita saber como cineasta. Mis conocimientos técnicos continúan siendo relativamente rudimentarios. Si algo me parece demasiado complicado, lo experimento; y si a pesar de ello no consigo dominarlo, contrato a un técnico.

En el pasado usted mencionó que el cine es colaborativo y que requiere muchas habilidades diferentes y variadas.

Filmar películas supone un camino más vulnerable que la mayoría de los emprendimientos creativos. El escultor tiene un solo obstáculo –una masa de piedra–, a la que debe dar forma con el cincel. Pero filmar películas implica organización y dinero y tecnología, cosas de ese tenor. Uno puede haber hecho la mejor toma de su vida, pero si el laboratorio mezcla mal la solución de revelado, la toma desaparece para siempre. Uno puede construir un barco, seleccionar 5000 extras y planear una escena con los actores principales... y a la mañana siguiente a uno de ellos le duele el estómago y no se presenta al rodaje. Esas cosas pasan, todo está entramado e interrelacionado, y si un elemento no funciona como debe toda la aventura tenderá a colapsar. Habría que enseñarles a los cineastas que en algún momento las cosas seguramente saldrán mal, habría que enseñarles a enfrentar esos problemas, a manejar a un equipo técnico que se les está yendo de las manos, a tratar con un coproductor que no paga lo que debe o un distribuidor que no hace la publicidad como corresponde, esa clase de cosas. La gente que se queja constantemente de este tipo de problemas en realidad no es apta para esta profesión.

Y, vitalmente, hay que enseñarles a los aspirantes a directores de cine que a veces la única manera de superar los problemas es poner el cuerpo. Muchos grandes directores de cine han sido individuos asombrosamente físicos, atléticos. Un porcentaje mucho más alto que entre los escritores o los músicos. A decir verdad, desde hace un tiempo vengo pensando en abrir una escuela de cine. Pero si la fundara, los aspirantes sólo tendrían permitido llenar el formulario de inscripción después de haber recorrido solos a pie una distancia de unos 5000 kilómetros, digamos de Madrid a Kiev. Y mientras caminan, tendrán que escribir. Deberán escribir sobre sus experiencias y luego entregarme sus cuadernos y libretas de anotaciones. Así sabré quiénes caminaron realmente esa distancia y quiénes no. Caminando se aprende más sobre filmar películas que asistiendo a clase. Durante ese viaje a pie usted aprenderá mucho más sobre lo que le depara el futuro que durante cinco años metido en la escuela de cine. Sus experiencias serán lo opuesto del conocimiento académico, porque la academia es la muerte del cine. Es exactamente lo contrario de la pasión.

Cuénteme cómo sería su escuela de cine ideal.

Hablaremos de eso más adelante, cuando analicemos *Film Lesson*, la serie de programas que hice para la televisión austriaca, pero permítame decirle desde ahora que existen algunas aptitudes muy básicas que todo director de cine debe tener. En primer lugar, aprender idiomas. También es necesario saber tipiar y conducir un auto. Como los caballeros de antaño, que debían saber montar, blandir la espada y tañer el laúd. En mi utópica academia de cine les exigiría a los estudiantes que hicieran actividades atléticas que implicaran un contacto físico real, por ejemplo boxear, cosa que les enseñaría a no tener miedo. Tendría un galpón muy espacioso y en uno de los rincones instalaría un cuadrilátero de boxeo. Los estudiantes entrenarían todas las noches de 20 a 22 con un instructor de boxeo: harían sparring, volteretas (hacia atrás y hacia adelante), malabares, ilusionismo. No sé si en última instancia llegarán o no a ser directores de cine, pero al menos saldrán siendo atletas. Mi escuela de cine les permitirá experimentar un cierto clima de excitación mental a los jóvenes que quieren filmar películas. Eso es lo que en definitiva crea las películas, y nada más. Las escuelas de cine no deben producir técnicos sino personas de mente agitada. Personas con espíritu, con una llama ardiendo en su interior.

En cierto modo Herakles *también trata sobre el forzudo, un personaje que resuena a lo largo de su vida y su obra.*

Siempre he sentido una estrecha afinidad con los forzudos y mi película más reciente, *Invencible*, tiene como protagonista a uno de ellos. Para mí, “forzudo” es una palabra que reverbera más allá de las meras destrezas físicas. Implica fortaleza intelectual, independencia de criterio, confianza, autosuficiencia y tal vez, incluso, una especie de inocencia. Todas estas cosas claramente constituyen la fortaleza interior de Zishe Breitbart en *Invencible*. También tomo el recaudo de establecer una distinción entre forzudos y fisicoculturistas. Detesto el moderno culto del fisicoculturismo, me parece una desviación repugnante. Mi fascinación por los forzudos probablemente viene de los héroes de mi infancia en Sachrang.

Uno de ellos era un viejo peón de campo llamado Sturm Sepp (Pepe Tornado). Creo que debía tener aproximadamente ochenta años y medía más de un metro ochenta, aunque no se notaba porque estaba muy encorvado. Era un personaje extraño, casi bíblico, de larga barba tupida y con una pipa muy grande colgándole de la boca. Siempre estaba callado; nunca logramos que soltara una palabra sobre sí mismo, ni siquiera que dijera algo, cualquier cosa, y eso que siempre íbamos a molestarlo cuando lo veíamos azadoneando el campo. Todos los chicos pensábamos que Sturm Sepp había sido increíblemente fuerte alguna vez, tan fuerte que cuando su mula se desplomó mientras arrastraba un cargamento de madera cuesta abajo, el propio Sepp se cargó varios troncos al hombro y los llevó hasta abajo él solo. Y desde entonces, a consecuencia de esta hazaña de fuerza, quedó doblado desde la cintura. También circulaba entre nosotros la leyenda de que durante la Primera Guerra Mundial había tomado prisionero, él solo, a un escuadrón completo de soldados franceses: veinticuatro hombres en total. Se decía que era tan rápido, que corría tan velozmente de una montaña a otra asomando todo el tiempo en distintos lugares, que los franceses, que habían acampado en un pequeña hondonada en el valle, pensaron que estaban rodeados por un destacamento numeroso de soldados alemanes. Todavía puedo ver esa escena en mi mente.

Mi otro héroe de infancia fue Siegel Hans. Era un joven leñador, un tipo realmente bravo y temerario con unos músculos increíblemente ondulados de Mr. Universo. Fue el primero en el pueblo en tener motocicleta. Nosotros lo venerábamos y lo admirábamos. Una vez, cuando el carro lechero rompió el puente de madera, fueron a buscar a Siegel Hans para que ayudara y él se metió en el arroyo, se quitó la camisa revelando sus músculos rebosantes para que todos los viéramos, y trató de levantar el carro con las manos. No pudo lograrlo, por supuesto, porque pesaba siete u ocho toneladas. Pero el solo hecho de que haya bajado al arroyo y lo haya intentado bastó para inspirarnos un asombro que hoy no alcanzo a comprender.

El agricultor Beni también era un tipo muy fuerte y durante un par de años Siegel Hans lo desafiaba a pelear a sol y a sombra. Pero Beni nunca quería y entonces los dos se sentaban frente a frente en el pub, cada uno con su jarro de cerveza, simplemente mirándose, como en esa escena de *Corazón de cristal.* Hasta que

un día estalló la pelea y el pueblo entero se puso a alentarlos. "¡Queremos saber quién es el más fuerte del pueblo!" gritaban. Pronto se hizo evidente que Siegel Hans era el hombre más fuerte del pueblo. Siegel Hans también estuvo involucrado en la operación de contrabando más grande de la época. Cruzaron un cargamento completo de café por la frontera con la complicidad de los funcionarios de aduana. Lamentablemente los delataron, pero cuando la policía fue a buscarlo esa misma noche Siegel Hans saltó por la ventana de su casa y huyó con su trompeta a la montaña más próxima, el Geigelstein. Cuando llegó a la cima empezó a tocar la trompeta, y los hombres de la aduana y los policías salieron a perseguirlo. Pero cuando por fin llegaron a la cima, oyeron a Siegel Hans tocando la trompeta desde lo alto de la montaña de enfrente. Y así siguieron, de una montaña a otra, creo que durante doce días en total. El pueblo entero lo veneraba por esto, entraba en verdaderos éxtasis religiosos, y nosotros los niños –al menos yo– lo tomamos como modelo de vida. Creo que al final se entregó. Recuerdo que en aquel momento pensé que, para poder evadir a la policía durante tanto tiempo, realmente habría tenido que recorrer toda la frontera alemana de cabo a rabo. Como cuando uno dispara un rifle muy poderoso y la bala termina por incrustársele en la espalda porque viaja por el mundo y orbita el planeta.

¿Usted tenía sólo diecinueve años cuando dirigió Herakles?

Empecé muy joven. Poco después de terminar *Herakles* gané el premio Carl Meyer por mi guión *Signos de vida.* Mi comportamiento de entonces hoy puede parecer ridículo, pero yo estaba muy seguro de mí mismo y absolutamente convencido de mi capacidad. El jurado sesionó en Munich y cuando uno de sus miembros llamó a mi puerta pasada la medianoche y me dijo que yo había ganado el premio –10.000 marcos alemanes–, lo miré y le dije: "No tenía que despertarme pasada la medianoche para anunciármelo. ¡De todos modos ya lo sabía!". Ese premio fue un gran paso adelante, aunque la película demoró varios años en filmarse. En aquel momento definitivamente sentí que el premio era un gran impulso, y el impulso me duró tal vez una década.

Mi siguiente película, también filmada en 35 mm., fue *La incomparable defensa de la fortaleza Deutschkreutz*, financiada

con el dinero del premio al guión de *Signos de vida*. Los cuatro actores recibieron algo, pero la inversión básica fue en rollos de película y gastos de laboratorio. Es un cortometraje sobre un grupo de hombres jóvenes que defienden un castillo abandonado de unos atacantes imaginarios. Es la misma clase de tema que trabajé en *Sinos de vida* unos años más tarde. La gente cree que la están sitiando, pero en realidad el enemigo no existe y los deja en la estacada.

¿Dirigió un largometraje entre Herakles *y* La incomparable defensa de la fortaleza Deutschkreutz, *no es así?*

Se refiere a *Juego en la arena*, que en realidad era mucho más película que *Herakles*, pero sólo la han visto tres o cuatro personas porque me ocupé de sacarla de circulación casi inmediatamente después de haberla terminado. Es la única película que jamás haré pública mientras viva. Incluso podría destruir los negativos antes de morir. Es sobre cuatro niños y un gallo, pero es difícil hablar de ella porque durante el rodaje tuve la sensación de que las cosas se me iban de las manos.

Usted tiene fama de ser un director cinematográfico que corre riesgos, que llega a extremos. Hay quienes están convencidos de que incluso sería capaz de arriesgar las vidas de sus actores para filmar una película.

Los físicos que experimentan con metales, por ejemplo, descubren cosas sobre una determinada aleación sometiéndola al calor extremo o la radiación extrema. Yo creo que, bajo presión extrema, las personas nos permiten percibir con mucha mayor intensidad su ser más íntimo y creo que eso nos revela quiénes somos en realidad. Pero no estaría ahora aquí, hablando con usted, si alguna vez hubiera arriesgado la vida de alguien para hacer una película. Nunca salí a buscar terreno inhóspito para filmar y jamás corrí riesgos estúpidos: ni lo hice ni lo haré. No niego que –como todos los directores de cine– a veces debo correr riesgos menores, pero sólo de una manera muy calculada y profesional. Siempre me aseguré de que lo que hacíamos no nos pusiera en peligro; más aún, generalmente era yo el primero en probar la profundidad del agua. Tal vez los montañistas se sientan

motivados a buscar las rutas más difíciles, pero no es mi caso. Semejante actitud, en un director de cine, sería totalmente antiprofesional e irresponsable. Ser mi propio productor significa, financieramente hablando, que me conviene trabajar con la mayor eficiencia posible, y por eso mismo la idea de que siempre estoy buscando dificultades especiales durante el rodaje no podría estar más lejos de la verdad. Nunca he preferido tornar las cosas más difíciles de lo que ya son. La razón de que tardáramos tanto en filmar *Fitzcarraldo* no tuvo nada que ver con los riesgos que corrí ni con la seguridad física de los actores. El gran problema fueron los desastres naturales y de hecho, cuando empezamos a filmar con Kinski, nos las ingeniamos para hacer la fotografía principal antes de lo que marcaba el plan de filmación.

Hace unos años, mientras estaba dirigiendo una ópera, quería que un doble de riesgo se estrellara desde la tramoya elevada a veintidós metros de altura sobre el escenario, como si un montañista cayera desde una pared de roca. El problema era que debía caer en un lugar muy angosto: una abertura en el suelo con un almohadón grande debajo. Resultaba muy difícil acertarle a esa grieta desde tanta altura. No podíamos pagar un doble de riesgo y como nadie quería responsabilizarse por hacer la prueba, hice que me subieran a la tramoya. Salté desde una altura de aproximadamente diez metros y sufrí un latigazo cervical grave. Me di cuenta de que era ridículo intentar saltar desde más de veinte metros de altura y eliminé la idea del salto.

¿Por qué le llevó tantos años comenzar a filmar Signos de vida*?*

Incluso después de haber dirigido mis tres primeros cortos y haber ganado un premio por el guión de *Signos de vida* sentía que, por tener apenas veintidós años, nadie me ayudaría a financiar la película. Y por eso decidí aceptar una beca de estudio en los Estados Unidos. Esa beca me daba la opción de elegir dónde estudiar. Yo no quería ir a un lugar excesivamente sofisticado y elegí Pittsburgh, una ciudad donde había trabajadores y plantas siderúrgicas de verdad. Pero cuando yo llegué, a comienzos de la década de 1960, la ciudad ya estaba en franca decadencia. Las siderúrgicas estaban cerrando y la vida de la mayoría de la gente era un caos. Tres días después de mi llegada a Pittsburgh devolví

la beca y, a causa de esa decisión, me quedé sin dinero, sin casa de familia donde alojarme y sin pasaje de regreso a mi país.

Yo no estaba al tanto de que había tanta diferencia de calidad entre las universidades estadounidenses, pero sentía que la que había elegido no me convenía en lo más mínimo. Terminé sin un centavo y fui trasladándome de un lugar a otro durante semanas hasta que la familia Franklin me levantó en un camino rural. La madre tenía seis hijos cuyas edades iban de los diecisiete a los veintisiete años, su esposo había muerto, y también estaba la abuela de noventa y tres. Le debo tanto, pero tanto, a esa familia maravillosa y loca que me alojó en el ático donde viví seis meses. Como necesitaba ganar algo de dinero empecé a trabajar en un proyecto para filmar una serie de películas para la NASA. Siempre destacan que hice películas para la NASA en esas biografías de cinco renglones que aparecen por ahí, pero, aunque sea parcialmente cierto, es por completo irrelevante. Tuve acceso a algunas áreas restringidas y pude hablar con muchos científicos que trabajan allí, pero justo cuando estaba a punto de empezar con la película hicieron un chequeo de seguridad y descubrieron que no estaba autorizado a permanecer en el país a menos que fuera estudiante. Yo había violado los requisitos de la visa y poco después fui citado por la oficina de inmigración de Pittsburgh.

Era evidente que estaban a punto de expulsarme del país y enviarme de regreso a Alemania, así que conseguí un Volkswagen viejo y oxidado y me fui a Nueva York en un invierno cruel. Durante un tiempo viví en el auto, aunque el piso estaba perforado por el óxido y tenía la pierna enyesada porque me la había quebrado en varias partes al saltar por una ventana. Tenía que envolverme el pie con hojas de papel de diario para no perder por congelamiento los dedos inmovilizados por el yeso. Y a la noche, cuando hace frío, digamos a las 3 o las 4 de la mañana, los sin techo de Nueva York –que viven casi como hombres de Neandertal– se juntan en alguna calle vacía, totalmente desolada, y se paran frente a las fogatas que encienden en los tachos de basura sin decir palabra. Finalmente, corté el yeso con unas tijeras de pollo y huí a México por la frontera.

¿Fue allí donde aprendió español?

Y donde comenzó esta verdadera fascinación y este amor que tengo por América Latina. Por supuesto que mientras estuve allí

tenía que ganarme la vida. Y así descubrí que había un punto débil en la frontera entre las ciudades gemelas de Reynosa en México y McAllen en Texas. Mucha gente viajaba a diario entre esas dos ciudades, sobre todo mexicanos que trabajaban en McAllen durante el día y regresaban a sus casas por la noche. Decenas de miles, todas las mañanas, con calcomanías especiales en los parabrisas que les permitían cruzar la frontera prácticamente sin controles. Robé una de esas calcomanías y compré varios televisores para revendérselos a gente que quería comprarlos en México, donde eran muy caros. Una vez un ranchero me pidió que le comprara una pistola colt de plata imposible de encontrar en México, así que la compré y se la llevé. Ganaba muy buen dinero haciendo esas cosas. De ahí proviene la leyenda de que fui traficante de armas.

Luego pasé unas semanas como jinete de rodeo en las *charreadas*. La cosa funcionaba así: había tres vaqueros o charros en la pista cuya tarea consistía en atrapar a los toros, usualmente animales muy veloces. Utilizaban lazos para hacer caer al suelo a los toros y luego los ataban por el pecho con una soga. Hay que montar a horcajadas sobre el animal y sostener la soga con fuerza mientras está en el suelo. Después lo liberan y estalla de furia. Llegué a ver toros cruzando de un salto una pared de piedra de dos metros de altura. Terminaba maltrecho todas las semanas y una vez incluso tuve que enderezarme un tobillo recalcado con dos reglas de madera que me prestaron unos colegiales. Yo ni siquiera sabía montar a caballo, cosa que muy pronto les quedó bochornosamente en claro a los espectadores. Me presentaba con el nombre de El Alamein, que, después de Stalingrado, fue la peor derrota de las fuerzas alemanas en la Segunda Guerra Mundial. ¡Les encantaba aplaudir a un idiota montado en un toro!

Una vez estaba en la pista con un toro y el toro se plantó sobre sus patas y se quedó inmóvil, mirándome. Yo le grité: "¡Burro! ¡Asno! ¡Jumento!". Todavía escucho los vítores de las mujeres jóvenes entre la multitud. El toro se enfureció e intentó ensartarme contra la pared de piedra. Mi pierna quedó atrapada entre el animal y la pared y sufrí una herida tan grave que renuncié al trabajo en ese mismo momento. Ahora todo suena muy gracioso y hasta incluso puedo verlo con algo de humor, pero el tiempo que pasé allí fue absolutamente banal y parcialmente miserable

también. Fue "pura vida", como dicen los mexicanos. No obstante agradezco a Dios de rodillas no haber regresado directamente a Alemania cuando salí de los Estados Unidos.

¿A dónde fue después de México?

Viajé por Europa durante unos meses y después regresé a Alemania, donde comencé, casi de inmediato, la preproducción de *Signos de vida*. Pero todavía nadie me tomaba en serio, ni siquiera después del premio Carl Mayer y de que se proyectaran mis cortos en el Festival de Oberhausen y otros similares. En aquella época Munich era el centro cultural de Alemania, de modo que entré en contacto con otros directores de cine. Allí conocí a Volker Schlöndorff, que estaba a punto de hacer su primera película, *El joven Törless*. Quería ver quiénes estaban haciendo el mismo tipo de cosas y si podríamos ayudarnos mutuamente. Volker ha sido una gran ayuda desde entonces y es el más leal de todos los amigos que tengo entre los directores de cine, aunque sus películas son muy diferentes de las mías. Rainer Werner Fassbinder también andaba por allí. Una noche llamó a mi puerta –debe haber sido allá por 1968– y me pidió que produjera sus películas. Ya había hecho dos cortos interesantes y me los mostró. Yo le dije: "Mira, Rainer, tienes que hacer como yo. Debes producir tus propias películas, tienes que ser independiente". Y así lo hizo. Tenía el aspecto de un campesino de verdad y enseguida sentí que tenía mucha energía. Eso me gustó.

Usted filmó muchas de sus películas fuera de Alemania. Pero incluso Fitzcarraldo *–filmada en el Amazonas, en Perú– fue bautizada* "Baviera en la selva". *Hace muchos años que no vive en Alemania, ¿pero no obstante cree conservar aún su sensibilidad alemana? ¿Y qué significa ser bávaro?*

Poco importa dónde se filmaron físicamente las películas. He viajado mucho, pero siento que todas mis películas no sólo son muy alemanas, sino que son explícitamente bávaras. Baviera tiene una cultura diferente. Es una zona que históricamente nunca se consideró parte de Alemania. Mi primera lengua es el bávaro y sentí un verdadero impacto cultural cuando asistí durante un año entero a una escuela en Suabia donde los niños hablaban otro

idioma. Mis compañeros se burlaban de mí y me molestaban imitando mi acento denso; a los once años tuve que aprender *Hochdeutsch* y fue una experiencia dolorosa. Los escritores irlandeses escriben en inglés, pero son irlandeses. Yo puedo escribir en alemán, pero soy muy bávaro. Ser bávaro en Alemania es lo mismo que ser escocés en el Reino Unido. Como los escoceses, los bávaros son grandes bebedores, grandes pendencieros, gente de gran corazón y muy imaginativa. El más imaginativo de los bávaros fue el rey Luis II. Estaba loco de remate y mandó construir todos esos castillos llenos de un espíritu soñador y una exuberancia cien por ciento bávaros. Siempre pensé que Luis II era el único, aparte de mí, que podría haber filmado una película como *Firzcarraldo*. Esa clase de imaginación barroca también está presente en el cine de Fassbinder, en esa creatividad feroz e imparable que tenía. Como su obra, mis películas no se parecen para nada a los tibios constructos ideológicos que inundaron el cine alemán en la década del 70. Demasiadas películas alemanas de aquella época parecen agua para hacer buches antes que espumosa cerveza negra.

Hace mucho que usted no reside en Baviera. ¿Añora algo en especial de ese lugar?

En una entrevista que me hizo hace ya varios años Edgar Reitz me preguntó cuál era mi estación favorita. Respondí que era el otoño, aunque casi siempre estoy en lugares donde no hay cambio de estación. Hace ya varios años que vivo en California y lo que más extraño es el cambio de estaciones. Tal vez yo sea un animal poco complejo que necesita diferentes estaciones. Maldita sea, ahora me puse a pensar en unos *pretzels* bávaros calientes recién salidos del horno untados con manteca de la buena y acompañados por una cerveza espesa. No es posible vivir sin esas cosas. Eso es ser bávaro, en realidad.

Hábleme de sus guiones, cuyo formato es muy diferente al del guión promedio.

Durante muchos años pensé que mis guiones –escribí los primeros en prosa, de corrido, con muy poco diálogo– representaban una nueva forma de literatura. En realidad no me importa demasiado la forma física de mi escritura, pero siempre he sentido

que, ya que debía poner por escrito ciertas cosas, al menos tenía que intentar algo nuevo con la forma. Esto se relaciona con el hecho de que siempre quise que mis guiones tuvieran una vida independiente de las películas a las que ayudan a nacer, en vez de ser meras guías culinarias con recetas a seguir durante la producción. Por esa razón, siempre publiqué mis guiones sin incorporar fotos al texto, porque no quería ninguna referencia directa a las películas. Para mí los guiones siempre han sido obras literarias que se sostienen por sí solas.

¿Recibió alguna ayuda del sistema de subsidios al cine que existía en Alemania en aquella época? Muchos jóvenes cineastas alemanes pudieron filmar sus primeras películas con relativa facilidad gracias a las generosas políticas del gobierno hacia la producción cinematográfica.

Durante un tiempo Alemania Occidental probablemente tuvo la industria cinematográfica más subsidiada no sólo de Europa, sino del mundo entero. Pero nunca fue fácil hacer películas en Alemania. Cuando todos estábamos empezando, allá por los años sesenta, Alexander Kluge era probablemente la única figura importante a la hora de obtener ayuda financiera para la producción de una película; siempre he creído que Kluge era la verdadera fuerza espiritual e ideológica que sostenía el cine alemán a fines de la década de 1960. Aparentemente escribió el Manifiesto de Oberhausen él solo, sin ayuda de nadie, aunque después lo firmaron más de veinte cineastas. Kluge también luchó por la ley de subsidios al cine y logró que todas las señales de televisión de Alemania acordaran coproducir el trabajo de los jóvenes directores. Eso también significó que las películas no pudieran pasarse por televisión hasta que no hubieran transcurrido al menos dos años de su estreno en las salas de cine.

Había una organización llamada *Kuratorium Junger Deutscher Film*, creada por los propios directores, que ayudó a empezar a muchos jóvenes cineastas alemanes. Había que enviar el guión y esperar a ver si su película quedaba seleccionada entre las pocas a las que destinarían algún dinero. No era una gran suma –aproximadamente 300.000 marcos alemanes– y había que conseguir el resto de los fondos antes de que aceptaran la solicitud. Pero aunque yo ya tenía algo de dinero para filmar *Signos de vida* y me consideraba un

candidato ideal, me negaron el dinero de *Kuratorium* dos años seguidos. Yo ya había hecho tres cortometrajes, y los tres habían llamado de un modo u otro la atención de los medios y los festivales de cine, por no mencionar que el guión de la película había ganado incluso un premio dos años atrás.

¿Por qué piensa que le negaron el dinero?

Con toda sinceridad, creo que fue porque en aquella época no existía nadie que, a los veintidós años, hubiera producido y dirigido su propio largometraje. Cuando por fin se estrenó *Signos de vida*, fue un fracaso rotundo de público y nadie quería distribuirla, aunque ganó el Bundesfilmpreis (Premio Nacional de Cine) en Alemania, que afortunadamente aportó dinero para mi próxima película. También gané el Oso de Plata en el Festival de Berlín. Recién entonces la prensa la celebró y la gente se enteró de su existencia. Un diario de Wiesbaden, cerca de Frankfurt, publicó un artículo de una página sobre la película y gracias a eso una sala de cine me invitó a una proyección. Cuando llegué había solamente nueve personas en la sala. El impacto que sentí todavía me cala los huesos. Siempre tuve que pelear –película tras película– para captar el interés del público en Alemania. Permítame decirle que después de todo quizás eso no sea tan malo, porque jamás sentí que el sistema de subsidios era la manera más saludable de estimular la industria cinematográfica en Alemania Occidental.

Siempre dice que no busca la felicidad, que simplemente usted no funciona con esos parámetros. Pero queda claro que su trabajo, su obra, tiene una importancia capital para usted.

Nunca fui de esos que se preocupan por la felicidad. La felicidad es una idea extraña. Yo no estoy hecho para eso. Nunca fue una de mis metas; no pienso en esos términos. Parece ser un objetivo de vida para muchas personas, pero yo no tengo objetivos en la vida. Sospecho que busco otra cosa.

¿Podría explicarnos qué es lo que busca?

Busco darle alguna clase de sentido a mi existencia. Es una respuesta demasiado simplista, lo sé, pero ser feliz o no serlo

carece de importancia. Siempre he disfrutado de mi trabajo. Tal vez disfrutar no sea la palabra correcta: siempre lo he amado. Significa mucho para mí tener el privilegio de trabajar en esta profesión, aunque tuve que luchar para hacer mis películas como realmente deseaba y para que se acercaran lo más posible a la visión que estaba buscando. Por supuesto que soy consciente de que existen un montón de personas con buenas ideas que aspiran a ser directores de cine y que jamás logran posicionarse dentro del sistema. Fracasan inevitablemente, y eso es triste. Pero, como ya dije, a los catorce años, cuando me di cuenta de que hacer películas era un deber para mí, no tuve otra opción que producir yo mismo mis proyectos.

Un aspecto de mi persona, que podría ser determinante, es el defecto de comunicación que padezco desde la primera infancia. Soy alguien que se toma todo muy literalmente. No entiendo la ironía, y este es un defecto que me acompaña desde que empecé a pensar de manera independiente. Me explicaré contando algo que ocurrió. Hace unas semanas, estando en mi departamento, recibo un llamado telefónico de un pintor que vive en mi misma cuadra. Me dice que quiere venderme sus pinturas y que, como vivimos en el mismo barrio, quiere hacerme un buen precio. Empieza a regatear conmigo y dice que puedo tener una pintura suya por sólo diez dólares o incluso menos. Yo trato de cortar la conversación y le digo: "Lo lamento mucho, señor, pero yo no tengo pinturas en mi departamento. Sólo cuelgo mapas en las paredes. A veces fotos, pero jamás tendría una pintura en la pared, independientemente de quién fuera su autor". Y el tipo siguió insistiendo hasta que, de pronto, se echó a reír. Y yo pensé: conozco esa risa. Y el supuesto pintor no cambió ni un poco la voz al anunciarme que era mi amigo, Harmony Korine.

De hecho, algo mucho peor ocurrió hace unos años, cuando recibí un llamado del Ministerio del Interior justo después de que anunciaran que me habían otorgado el Premio Nacional de Cine por *Signos de vida*. Esa había sido una noticia fantástica porque significó 300.000 marcos alemanes para mi próxima producción, más un trofeo y un apretón de manos en el Ministerio del Interior. El que me llamó fue el asistente del ministro del Interior: "¿Usted es Werner Herzog? El ministro desea hablar con usted". Y me pasan con el ministro, que empieza a tartamudear y dice: "Ah bueno, señor Herzog. Hemos dado la noticia de que usted ganó el

Bundesfilmpreis pero, ejem, debo tomar cartas personalmente en el asunto y pedirle disculpas con toda humildad. Lamento tener que decirle que en realidad no fue usted quien ganó el premio, sino otra persona". Yo acusé el impacto pero enseguida perdí la compostura y le dije: "¿Cómo pudo ocurrir algo así, señor ministro? Usted, como ministro del Interior, es responsable de muchas cosas, entre ellas la seguridad interna y la inviolabilidad de nuestras fronteras. ¿En qué clase de estado está su casa? La carta que recibí no sólo tiene su firma, tiene otras dos firmas más. Acepto lo que ocurrió, ¿pero cómo pudo haber ocurrido?" Seguí despotricando durante unos diez minutos hasta que de pronto el ministro empieza a aullar de la risa, tan fuerte que reconozco la voz de mi amigo Florian Fricke. "Florian, eres tú, miserable". Ni siquiera se había molestado en cambiar la voz cuando al principio llamó fingiendo ser el asistente personal del ministro, pero yo igual pensé que eran dos personas diferentes. Así de grave es mi defecto de comunicación. Soy un tonto redomado. Hay ciertas cosas del lenguaje que son comunes a casi todos y en mí directamente no existen.

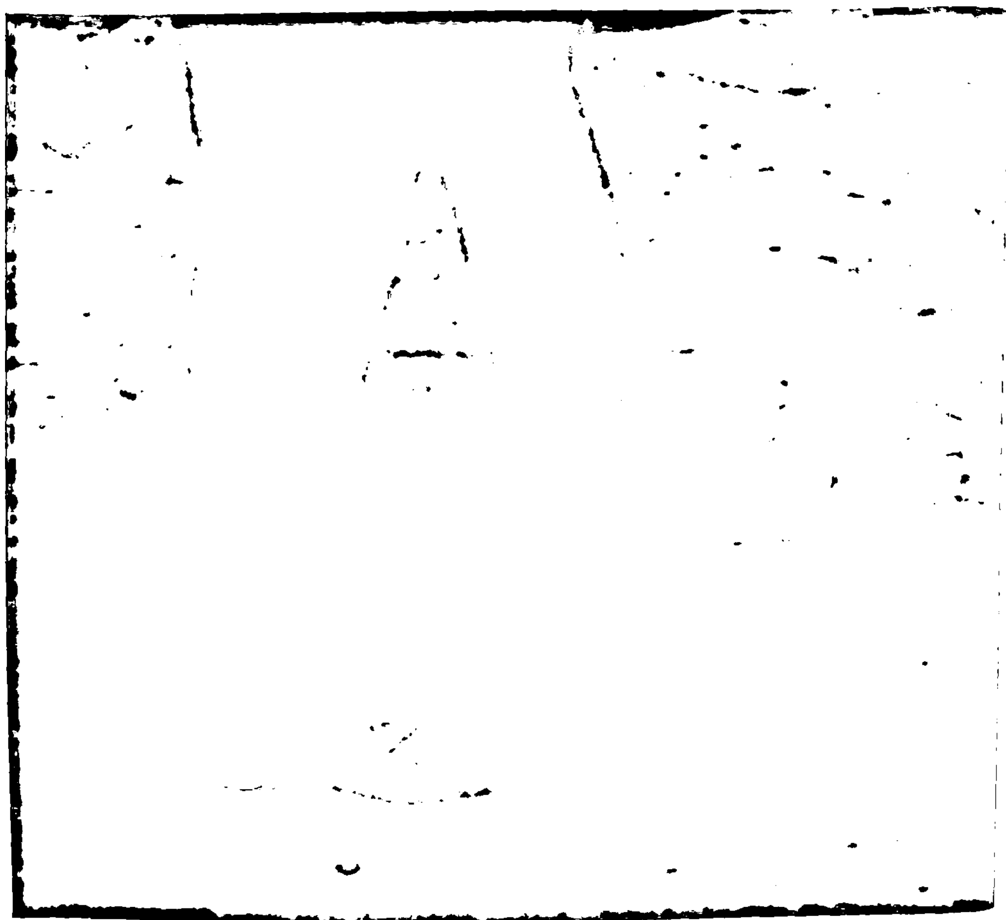
Y comparado con otros directores de cine –particularmente con los franceses, que pueden pasar horas sentados en un café cantando encendidas loas a su obra– yo soy como una rana toro bávara que se queda ahí agachada, cabizbaja y meditabunda. Nunca fui capaz de hablar de arte con la gente. Sencillamente no comprendo la ironía. A los franceses les encanta jugar con las palabras, y manejar el francés es ser un maestro de la ironía. Técnicamente puedo hablar ese idioma –conozco las palabras y los verbos– pero únicamente lo hago si me veo forzado a hacerlo. Sólo dos veces en mi vida ocurrió eso: cuando me arrestaron en África y estaba rodeado de soldados borrachos y verdaderamente rudos apuntándome a la cabeza con un rifle, al corazón con otro, y con un tercero a las bolas. Intenté explicarles quién era y el comandante me gritó: *"On parle que le français ici!"*. La segunda ocasión fue cuando estábamos haciendo *La Soufrière* en Guadalupe, que es francoparlante aunque el 95 por ciento de la población es africana pura. Un hombre que encontramos dormido bajo un árbol, que se había negado a ser evacuado de la isla cuando estaba a punto de explotar, hablaba *creole*. Lo desperté y hablamos en francés en cámara. De modo que, en circunstancias de fuerza mayor, hablo francés. Pero sólo si hay una necesidad real. De lo contrario, evito hacerlo.

Pero, aunque no comprenda la ironía, usted tiene mucho sentido del humor, ¿no?

Por supuesto que sí. Hay una gran diferencia entre ironía y humor. Puedo entender el humor y reírme de los chistes, aunque no soy un buen contador de chistes. Pero, en lo que atañe a la ironía, tengo un defecto grave y obvio.

Un defecto entrañable, de todos modos.

Si me viera sentado en un café parisino, no pensaría lo mismo.



Signos de vida

2

BLASFEMIA Y ESPEJISMOS

En la época de su primer largometraje, Signos de vida, *nació lo que luego se conocería como nuevo cine alemán. En 1969 Fassbinder ya había filmado sus primeras películas, entre ellas* El amor es más frío que la muerte, *Schlöndorff había hecho* El joven Törless *y Wenders había producido sus primeros cortos. ¿Usted se sentía parte de un movimiento nuevo e importante?*

El así llamado Nuevo cine alemán realmente no tenía mucha importancia para mí porque yo empecé a filmar películas incluso antes de que se redactara el Manifiesto Oberhausen. No sólo no participé en la redacción del Manifiesto, sino que ni siquiera me enteré de que lo estaban escribiendo. Y si bien se exhibieron películas mías en el festival de Oberhausen, nunca formé parte de ese grupo. Básicamente fue una coincidencia que yo perteneciera a la primera generación de alemanes de posguerra que intentaron expresarse en nuevas maneras, lo cual no es difícil de comprender si pensamos en el cine alemán de los años cincuenta. No olvidemos que en 1968 yo ya había producido varias películas y había pasado bastante tiempo fuera de Alemania, de modo que, desde una perspectiva realista, no podía considerárseme un representante del Nuevo Cine Alemán. Pasé toda la década clave del Nuevo Cine Alemán –la de 1970– filmando películas en otros lugares del mundo. Más aún: creo haber hecho algunas de mis obras más importantes en las décadas de 1980 y 1990 y en este nuevo milenio, y aunque muchas de mis películas recientes no son conocidas, son mejores que mis primeras producciones. El período de vigencia y la historia del Nuevo cine alemán no tienen ninguna relevancia, a mi entender, para lo que estoy haciendo ahora.

El Nuevo cine alemán jamás me pareció un movimiento coherente, ni desde el punto de vista artístico ni desde una perspectiva



Fata Morgana

ideológica, aunque lo que ocurrió en Alemania en aquella época fue, sin lugar a dudas, un desarrollo interesante para el cine europeo en general. Pero había otros movimientos igualmente relevantes, como el Cinema novo en Brasil, con directores como Ruy Guerra y Glauber Rocha. Lo que estaba *muy claro* para mi generación era que, a comienzos de los años sesenta, nosotros los cineastas alemanes necesitábamos desesperadamente crecer y tomar nuestro destino en nuestras propias manos. Y eso fue lo que hicimos. Eso fue lo que unió a los cineastas alemanes a fines de los años sesenta; no las películas propiamente dichas, ni mucho menos los temas de esas películas.

En realidad, hubo dos camadas de cineastas. Los primeros fueron los del Manifiesto Oberhausen, aunque prácticamente no quedó ninguno. Creo que Kluge y Reitz son probablemente los más conocidos de los veintitantos directores que lo firmaron. Los integrantes de esa primera camada eran en general más viejos que tipos como Fassbinder, Wenders o yo mismo. Después vino la segunda camada, y yo fui parte de los primeros de esa segunda camada. Fassbinder y Wenders vinieron un poco más tarde; casi serían una tercera camada. Por supuesto que vinieron otros, después de nosotros, con películas muy buenas. Pero, o bien no perseveraron o de lo contrario empezaron a trabajar exclusivamente para la televisión, donde siempre había más dinero.

¿El resto del mundo se tomó su tiempo para captar lo que estaba ocurriendo en el cine alemán?

Podríamos decir, incluso, que cuando la mayoría de la gente se dio cuenta de que se estaban haciendo cosas buenas en Alemania, el Nuevo cine alemán ya se batía en retirada. Pero durante un corto tiempo, varios cineastas alemanes pudieron exhibir sus películas internacionalmente con mayor facilidad, aunque no fueron todos por supuesto.

No es fácil decir cuándo los escritores y los pintores alemanes –y sobre todo los directores de cine– podrán ocupar plena y libremente su lugar en la cultura internacional. Hace muchos años, estando en los Estados Unidos, me detuve en una estación de servicio en el sur profundo, creo que era Mississippi. Mi automóvil tenía patente de Pennsylvania y el empleado me tildó de yanqui

y, lisa y llanamente, se negó a venderme nafta. Ha pasado un siglo desde la finalización de la Guerra Civil, pero para algunos sureños el odio continúa vivo. Sé que muchas personas sienten hoy lo mismo por Alemania y creo que, debido a la lenta marcha de la conciencia colectiva, esa puede ser una de las razones de que a los nuevos directores alemanes les resulte tan difícil exhibir sus películas fuera del país. Después de la guerra hubo dos tareas de reconstrucción: hubo que reconstruir físicamente las ciudades, sí, pero la necesidad de reconstruir la legitimidad de Alemania como nación civilizada fue igualmente importante. Y esa lucha *continúa*. Ha pasado medio siglo y Alemania todavía no se ha quitado ese lastre de encima. Aunque hace ya varios años que no vivo en Alemania, está muy claro que no es un país conocido por su cine. Creo que hay una profunda falta de visión, de coraje y de innovación en el cine alemán actual. Muchos jóvenes directores salen de la escuela de cine, hacen una película, tal vez dos, y luego desaparecen. Se esfuerzan demasiado por imitar a Hollywood. Es casi como si yo tuviera que hacer películas para varias generaciones a la vez.

Podría decirse que el cine alemán está sumido en el oscurantismo. Y tampoco ocurre nada interesante en países como Italia en estos días.

Probablemente sea verdad, y por supuesto que Alemania nunca tuvo fama de ser una nación de cinéfilos. Es un cementerio. En este aspecto, los franceses y los italianos siempre fueron mucho más avanzados. Y lo que me parece más problemático es que incluso en el momento culminante, en los años setenta, a la mayoría de los cineastas alemanes no se les cruzaba por la cabeza que debían intentar llegar a un público internacional. Las películas alemanas de las décadas de 1960 y 1970 –por no hablar de lo que se producía en los años cincuenta– eran tan imposiblemente provincianas no se podía pensar en exportarlas. Fuera del país, nadie habría querido ver la mayoría de lo que se estaba produciendo en Alemania. Y por esa razón siempre miré más allá de nuestras fronteras nacionales. Y también por esa razón no me preocupaba tanto cómo se recibían mis películas en Alemania. O mejor dicho: por esa razón tenía *grandes* esperanzas de que fueran bien recibidas en el extranjero. Fue muy gratificante proyectar

Aguirre, la ira de Dios y *El enigma de Kaspar Hauser* en cineclubs de Londres o para los indios en Perú y que fueran comprendidas y apreciadas.

En la década de 1970 usted estaba fuera del país filmando probablemente más películas que la mayoría de los directores alemanes. ¿Tuvo contacto prolongado con otros directores de Alemania Occidental en aquella época? ¿Qué puede decirnos sobre la distribuidora Filmverlag der Autoren?

Nunca tuve una relación directa con Filmverlag. Me invitaron a integrar la organización, pero dije que no. El concepto era bueno: los directores de cine que no tenían acceso a las distribuidoras crearían su propia distribuidora. Fuera de Alemania los distribuidores eran extremadamente selectivos y, debido a ello, sólo una pequeña fracción de lo que se producía en el país se exhibía internacionalmente. Por supuesto que se podía ver algo de Fassbinder y Wenders, e incluso de Kluge, pero nunca algo de Achternsbuch o Schroeter. Pero a mí no me gustaba la mescolanza de personalidades de Filmverlag, además de que había un aspecto discrepante que no terminaba de convencerme. Tal vez si hubiéramos sido sólo Fassbinder y yo y un par más habría confiado, pero algunos de los involucrados tenían intenciones ocultas y un enfoque muy distinto del trabajo cinematográfico. Más adelante, con el correr del tiempo, distribuyeron algunas de mis primeras películas.

Pero sospecho que yo era probablemente una especie de *outsider* en lo atinente a tratar con otros directores alemanes. Cuando conocí a Fassbinder, algunos en su entorno pensaban que yo era gay porque simpatizábamos de verdad y él me abrazaba con mucho afecto. Como era tan anárquico, un jabalí salvaje sudoroso y gruñón, los medios cometieron el error de definirlo como un revolucionario. Cuando estaba en la preproducción de *Aguirre* en Perú llevé dos películas de Fassbinder junto con varias mías e hice una miniretrospectiva. Creo que hice una traducción en vivo y me parece que yo le gustaba a Fassbinder porque hacía esas cosas. Pero cuando nos encontrábamos en algún lugar no teníamos absolutamente nada que decirnos, excepto frases como "¡Qué linda corbata!". En cuanto a sus películas, yo tenía la sensación de que filmar dos o tres largometrajes seguidos no podía ser

bueno –las estrenaba demasiado rápido, a veces cinco por año– y casi me descorazonaba. Y luego, de repente, volvía con otra gran película. Y yo volvía a decirme: "Nunca pierdas la fe en él".

Wim Wenders me gusta mucho. Ha sido un buen camarada y compañero y, aunque no nos vemos seguido, es bueno saber que alguien está arando el mismo surco que yo.

El sistema de televisión alemana desempeñó un rol importante en la revitalización de la industria cinematográfica nacional en la década de 1970.

El Film/Fernsehen Abkommen (Acuerdo Cine/Televisión) abrió oportunidades de coproducción con las cadenas de televisión porque la regla imperante era que la televisión no podía proyectar durante al menos dos años las películas que se estrenaban en los cines. En el caso de *Aguirre*, como no me había quedado ni un centavo, vendí los derechos a la televisión. Y la televisaron la misma noche que fue estrenada en los cines. Por supuesto que no fue un éxito de taquilla en Alemania. En el caso de *Kaspar Hauser* me aseguré de que el contrato estipulara que debían pasar dos años entre el estreno cinematográfico y la *premiére* en la televisión alemana.

¿Qué opina de "adaptar" sus películas a los formatos horarios televisivos?

Es una cuestión de disciplina. Si pensara que un formato de exactamente cincuenta y nueve minutos y treinta segundos no sería adecuado, probablemente no adaptaría la película para la televisión. En algunos casos, como *El pequeño Dieter necesita volar*, tenía que entregar una película que durara exactamente cuarenta y cuatro minutos y treinta segundos, por lo que decidí producirla para la cadena de TV sabiendo que sería sólo una versión acotada. La película original dura más de ochenta minutos. Por supuesto que la mayoría de la gente vio la versión trunca por televisión. No me importó cambiarle el título –la versión televisiva se llamó *Huida de Laos*– porque en esencia era otra película. Cuando hice *El gran éxtasis del tallador de madera Steiner*, duraba exactamente una hora. Pero yo quería que la pasaran por televisión en Alemania, así que les dije: "Intentaré

acortarla a cuarenta y cinco minutos". "Si lo hace", dijeron ellos, "por favor trate de que sean cuarenta y cuatro minutos y diez segundos, porque necesitamos otros cincuenta segundos para identificar el canal y presentar la película". De modo que volví sobre mis pasos y la reduje a exactamente cuarenta y cuatro minutos y diez segundos. Al hacerlo no sentí que había comprometido mi visión porque considero que filmar películas es un oficio, una labor artesanal, y como artesano que soy debo ser muy consciente de cómo recibe el público mi trabajo.

Lamentablemente la situación con las cadenas de TV ha cambiado muchísimo en los últimos años. El único Dios que veneran en estos días son los números del *rating*. Ese es su Vellocino de Oro, un fenómeno que, por supuesto, no es exclusivamente alemán. Tiene que ver con lo que viene ocurriendo en los medios a nivel mundial *per se*. ¿Puedo proponer una máxima herzogiana? Los que leen se adueñan del mundo; los que ven televisión, lo pierden.

Desde siempre ha habido cierto antagonismo entre los críticos alemanes y Werner Herzog. ¿Por qué cree que sus películas no son recibidas en su país con el mismo fervor que en Inglaterra, Francia y Estados Unidos?

Y en Argelia, Moscú y la Argentina. Ahora estamos hablando de la crítica y del público. Alemania no es un país de cinéfilos. Siempre ha sido una nación de televidentes. A los alemanes no les gustan sus poetas, al menos mientras están vivos. Es una vieja tradición que data de muchos siglos. Eventualmente existe la posibilidad de ser aceptado muchos años después de muerto, y tal vez este será el destino de mi obra. Comparemos esto con lo que ocurre en un lugar como Irlanda. Una vez me alojé en una pequeña posada en Ballinskelligs. La dueña me preguntó a qué me dedicaba y sin pensarlo le dije –no sé por qué–: "Soy poeta". Me abrió la puerta de par en par y me dio una habitación por la mitad del precio. En Alemania me habrían echado a la calle. Y en Islandia existe el *Codex Regius*, la pieza principal de la literatura antigua, como los Rollos del Mar Muerto en Israel o tal vez el *Nibelunglied* en Alemania. Los daneses finalmente lo devolvieron a Islandia después de 300 años de usurpación. La mitad de la población islandesa esperó la llegada de ese pequeño códice de

pergamino arrugado bebiendo, cantando y celebrando durante cinco días seguidos. Cuando los islandeses se enteraron de que, por pedido especial, había sostenido el manuscrito original en mis manos, me trataron como a un rey. Algo así es sencillamente inconcebible en Alemania. En la época de *Aguirre* yo estaba dando una conferencia de prensa en Cannes y hablé del renacimiento del cine alemán. Se oyó una sonora carcajada en un rincón de la sala. Eran alemanes.

El público alemán es muy inseguro, lo que quizás sea comprensible porque Alemania fue la causa de las dos catástrofes más grandes de la humanidad de los últimos cien años. Esto ha hecho que las generaciones de posguerra sean muy cautelosas en líneas generales. Cada vez que alguien asoma demasiado la cabeza desde una trinchera oscura o marginal –intentando mínimamente llamar la atención o mostrar su obra al mundo–, el resto de Alemania sospecha de inmediato. Habría que hacer callar a esa gente en Alemania, porque sospecharon mucho de Aguirre, Fitzcarraldo y Kaspar Hauser. Obtuve *muy* malas críticas en Alemania por esas películas. Me parece muy raro que sólo recientemente una de mis películas –*Mi enemigo íntimo*– haya sido bien recibida por la crítica y el público alemán. Realmente me sorprendió. Tal vez se deba a que hace ya tiempo que no vivo en Alemania y por lo tanto me consideran extranjero.

Signos de vida, *inspirada en un relato del escritor alemán Achim von Arnim, fue su primer largometraje. Sin embargo, no es una adaptación en sentido estricto. ¿Cómo influyó sobre usted la escritura de von Arnim?*

Hubo tres influencias primordiales que me impulsaron a escribir el guión de *Signos de vida*. Sólo tomé los lineamientos básicos del relato "Der Tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau", de von Arnim. Es una pieza maravillosa en la que un viejo coronel, sentado junto a la estufa a leña, se emociona tanto contando una historia que no se da cuenta de que su pierna de madera se ha prendido fuego. Es la única vez, con excepción de *Woyzeck* y *Cobra Verde*, que una obra literaria suscitó en mí la escritura de un guión. También tuvo mucho peso en mi mente algo que, a mi entender, influyó sobre el propio von Arnim: una noticia que encontré en un periódico acerca de un hecho real ocurrido

durante la Guerra de los Siete Años sobre un tipo que se volvió loco y se encerró en una torre.

Pero las influencias más fuertes fueron mis viajes a Grecia, cuando tenía quince años, donde pasé un tiempo siguiendo los pasos de mi abuelo paterno, viendo lo que había hecho años antes como arqueólogo en la isla de Kos. Siendo muy joven –aunque ya tenía una cátedra universitaria en Clásicas– mi abuelo abandonó todo y, armándose de unas cuantas palas, se hizo arqueólogo. Hizo la obra de su vida en la isla, donde lideró importantes excavaciones a partir de 1906. Después se volvió loco, y cuando yo lo conocí ya estaba loco. Estando en Grecia recorrí a pie las montañas de Creta y me topé con un valle. Tuve que sentarme porque estaba seguro de que me había vuelto loco. Vi 10.000 molinos de viento ante mis ojos –era como un campo de flores enloquecido– que giraban y giraban con ese ruido mínimo y chillón. Me senté y me pellizqué el brazo. "O me volví loco o vi algo muy significativo." Por supuesto, resultó que los molinos eran reales y esta imagen central fue el punto de partida de la película: un paisaje en éxtasis absoluto y locura fantástica. Estando allí parado, estupefacto, supe que algún día regresaría a filmar una película. Si no hubiera visto esos molinos no habría establecido una conexión entre ese paisaje fantástico y el relato de von Arnim, que leí mucho después. En *Signos de vida* hay largos planos secuencia de los increíbles paisajes de Creta. Los créditos iniciales, por ejemplo, se mantienen durante mucho tiempo sobre un plano lejano de un valle en las montañas. Eso le da tiempo al espectador para meterse adentro del paisaje y para que el paisaje se le meta adentro. Eso le muestra que no son paisajes literales los que está contemplando, sino también paisajes de la mente.

¿Por qué decidió ambientar la película durante la Segunda Guerra Mundial?

La película está ambientada durante la ocupación nazi de Grecia e inevitablemente algunos infieren, a partir de eso, que podría tratarse de un "drama histórico". Nada más alejado de la realidad. Si al elegir esa ambientación yo hubiera querido hacer un planteo histórico o político, simplemente habría escrito un discurso y lo habría pronunciado micrófono en mano. Los hechos

históricos de la ocupación jamás me interesaron en este contexto, y en la narración no hay absolutamente nada que haga referencia a la Segunda Guerra Mundial. Si un historiador mirara la película indudablemente encontraría muchas falacias históricas. Por ejemplo, los soldados casi siempre están descalzos o con el torso desnudo, nunca hacen la venia, y cuando el capitán los hace formar fila uno de ellos mastica un bocadillo. Esto obviamente no tiene nada que ver con el Tercer Reich. Y hasta me di el lujo de usar una camioneta de mediados de los años cincuenta en la película.

La historia no refleja una época en particular, una guerra en particular, sino más bien la idea de poner instrumentos de guerra en manos de la gente. Cuando uno mira la escena donde se encuentran con la gitana en la puerta, realmente no nota que esos hombres visten el uniforme del ejército alemán. ¿Cuántas veces ha visto a los soldados alemanes actuar tan decentemente como lo hacen aquí en una película bélica? Creo que usar la guerra como telón de fondo permite que el público vea lo absurdo y la violencia absoluta de lo que ocurrió durante la Segunda Guerra Mundial bajo otra luz, desde una perspectiva desacostumbrada. No es una metáfora, pero al igual que *Invencible*, que está ambientada justo antes de la era del Tercer Reich, *Signos de vida* se vale de lo absurdo de esa situación –mostrar la interacción entre las fuerzas de la ocupación y los habitantes del lugar– para plantear una cuestión más "existencial".

*¿*Signos de vida *fue fácil de filmar?*

Mientras estaba haciendo esa película comprendí que yo tenía cierta característica que hace que ocurran desastres durante el rodaje. Sé que parece una locura, pero hubo tantos problemas durante la filmación de *Signos de vida* que creo que en cierto modo prepararon el camino para lo que después ocurrió en *Fata Morgana*, *Fitzcarraldo* y otros largometrajes.

Signos de vida empezó con el pie izquierdo. Todo estaba preparado, yo había conseguido permiso para filmar donde se me antojara y entonces, tres semanas antes de comenzar el rodaje, hubo un golpe de estado militar en Grecia. No podía comunicarme con nadie, los aeropuertos estaban cerrados y los trenes no podían cruzar la frontera. Viajé a Atenas en auto sin hacer paradas

y allí me enteré de que no tenía permiso para filmar ni siquiera en Kos, porque las autoridades locales tenían pavor de los coroneles golpistas. Mis permisos de filmación habían perdido validez de la noche a la mañana. Luego, cuando ya estábamos filmando, el protagonista, Peter Brogle, tuvo un accidente y se rompió el hueso del talón. Eso significó una pausa de seis meses, durante los cuales estuvo enyesado, y después necesitaba un bastón para ayudarse a caminar. Brogle era funámbulo y yo quería filmar un plano secuencia en la fortaleza, desde un muro hasta una pequeña torre. Él mismo tenía que sujetar la cuerda floja –era el único que podía hacerlo– y cayó desde más de tres metros de altura... y eso fue todo. Un accidente muy absurdo. Tuvimos que postergar el rodaje seis meses y, pasados esos seis meses, sólo pude filmarlo de la cadera hacia arriba. Y, para rematar, cuando llegamos a las últimas escenas de la película me prohibieron usar fuegos artificiales. Le dije al mayor del ejército que eran esenciales para la película. "Si los usa, será arrestado", me espetó. "Entonces arrésteme", le respondí, "pero sepa que mañana estaré armado. El primero que se atreva a tocarme, morirá conmigo". Al día siguiente había cincuenta policías y soldados observándome trabajar, más unas miles de personas del pueblo que querían ver los fuegos artificiales. Por supuesto que yo no estaba armado, pero ellos no tenían manera de saberlo. Nadie se quejó ni dijo nada. A raíz de todos estos incidentes aprendí muy rápido que esa era la naturaleza de mi cine. Las cosas siempre son un poco más difíciles para mí que para mis colegas. Es una lección muy valiosa: las cosas nunca salen como uno espera y no tiene sentido enojarse por eso. Es una lección importante para los cineastas, que dependemos de tantas cosas que no podemos controlar.

¿Cuáles son exactamente las causas de la locura de Stroszek, el personaje principal?

Para serle franco, siempre pensé que Stroszek es de una cordura pasmosa, aunque se encierre en la fortaleza y dispare fuegos artificiales contra el pueblo. Creo que en realidad reacciona casi por necesidad. Responde a la violencia con violencia, al absurdo con absurdo cuando ve ese valle de molinos de viento y luego descubre que Meinhard y su esposa lo han denunciado. Hasta el momento en que le dispara a la multitud, la película transcurre

en una suerte de inercia. Stroszek ha sido un mero observador, ha pasado semanas sentado al sol sin hacer absolutamente nada, y sus actos son tal vez un intento de salir de esa inactividad. Pero nunca pretendí concentrarme en el estado psicológico de Stroszek. En cambio quise focalizarme –con auténtica simpatía– en los acontecimientos físicos que suceden en las últimas escenas de la película. Antes del cambio de Stroszek, la película es una acumulación de escenas distribuidas a lo largo de varias semanas. Cuando estalla la locura, la historia se narra de forma estrictamente cronólogica y se desarrolla en un par de días con Stroszek apostado en la fortaleza. A partir de ese punto la película deja de interesarse por su personalidad íntima. No volvemos a tener ningún primer plano de Stroszek y, durante la mayor parte del tiempo, ni siquiera aparece en escena. Sus *acciones* se vuelven protagónicas cuando dispara cohetes sobre la bahía y mata a un burro.

¿Cómo surgió el corto Últimas palabras*? ¿Lo filmó en esa misma época?*

Sobre *Signos de vida* puedo decir –y tal vez otros cineastas opinen lo mismo acerca de sus primeras películas– que siempre tuve la poderosa sensación de que fue filmada como si la historia del cine no existiese. En ese sentido, es mi única película realmente inocente. Estas cosas sólo ocurren una vez en la vida, porque cuando se pierde la inocencia es imposible recuperarla. Yo sentía que eso estaba ocurriendo mientras filmaba la película y esa es tal vez una de las razones que me llevaron a filmar *Últimas palabras*, un cortometraje que produje mientras rodaba *Signos de vida*. Quería seguir aventurándome cada vez más por nuevos territorios y esa película es un trampolín hacia zonas totalmente desconocidas. *Últimas palabras* no sólo tiene una narrativa muy audaz, sino que expresa un rotundo desdén por las "leyes" narrativas que el cine tradicionalmente utiliza para contar historias. Comparada con *Últimas palabras*, *Signos de vida* es una película sumamente convencional. Y creo que, de no haber existido *Últimas palabras*, jamás habría podido filmar *Fata Morgana* o *El pequeño Dieter necesita volar*, ni tampoco habría desarrollado ciertas estilizaciones narrativas que vinieron después. Filmé la película en dos días y la edité en uno. Todo en ella era tan perfectamente

claro y acertado que ha sido una fuente de coraje para mí desde entonces.

La idea para la película era que existe una isla abandonada y en decadencia donde alguna vez hubo leprosos. La isla es evacuada por completo, excepto un hombre que ha perdido la cabeza y se niega a marcharse. Privado de sus derechos, la policía lo traslada por la fuerza al continente. El hombre vuelve a vivir una vida considerada decente y respetable pero se niega a hablar y a salir, excepto por las noches, cuando toca la lira. Todo esto se deja entrever, pero la historia nunca se explica. Progresa por repeticiones compulsivas. Por ejemplo, el hombre que cuenta la historia de la última huella del último turco. El susodicho había saltado al mar desde un risco y dejado una huella, sobre la cual los griegos erigieron un templo. Apenas termina de contar su historia, vuelve a empezar desde el principio. Y al finalizar, inmediatamente vuelve a contarla por tercera vez. Después estaban los dos policías, que obviamente entendían lo que se les decía una y otra vez. Pero yo les dije: "En el cine siempre se repite la escena hasta encontrar la mejor, y por eso les pido que repitan las palabras diez veces. Después encontraré la mejor". Y de pronto, a pesar de la compulsión que los encierra, a pesar de tanto tormento, uno vislumbra quién es ese tañedor de lira. Ese hombre está muy cerca de mí, y me fascina. Creo que habla con toda normalidad, aunque siempre diga lo mismo: "No, no diré una palabra. Ni una sola palabra. Ni siquiera diré no. No escucharán una palabra de mí. No diré nada. Si me dicen que diga no, me negaré incluso a hacer eso".

Medidas contra los fanáticos *fue su primera película en color, una comedia bizarra ambientada en un hipódromo donde varios individuos consideran necesario proteger a los animales de los "fanáticos" locales. ¿Qué puede decirnos al respecto?*

Esa película surgió de la nada. Pero, al igual que *Últimas palabras*, tiene una narrativa muy audaz. Algo que me gustaría señalar es que propone un humor muy extraño, aunque tal vez no se haga evidente de inmediato para los que no entienden alemán. Hace poco tiempo una de las grandes revistas alemanas publicó una nota sobre mi quehacer titulada "El hombre que nunca ríe", acompañada por una foto que trasunta esa clase de seriedad que siempre

se espera de mí, aunque películas como *Mi enemigo íntimo* y *También los enanos empezaron pequeños* hacen reír a cualquiera. El fotógrafo no paraba de enfocarme con el lente largo desde muy corta distancia y repetía: "¡Sonría! ¡Sonría! ¿Por qué no sonríe?". Yo me fui poniendo cada vez más incómodo, hasta que le dije: "Nunca sonrío cuando me apuntan con la cámara". Pero por supuesto que omitieron publicar la segunda parte de la frase.

Para *Medidas contra los fanáticos* fui al hipódromo de las afueras de Munich, donde prominentes figuras mediáticas y actores participarían en una carrera anual. Cuando los vi entrenar, decidí filmar una película. Hablé con Kodak para que me dieran gratis un fílmico color que les habían devuelto de África, donde aparentemente había pasado un tiempo considerable expuesto a temperaturas extremas. Y que además había superado con creces su fecha de vencimiento. Una compañía como Kodak no puede vender material fílmico en esas condiciones, bajo ninguna circunstancia. Lo habían conservado para comprobar si todavía era utilizable, porque quieren averiguar si el fílmico puede sobrevivir a circunstancias tan hostiles. Los convencí de que me dieran diez rollos de película. Pero antes de dármelos me hicieron firmar un descargo donde decía que ellos me habían advertido que el fílmico no estaba en condiciones óptimas de ser utilizado, que ellos no me lo habían vendido y que no se responsabilizaban por los resultados. Acepté de buen grado y filmé la película sin estar seguro de poder sacar algo en limpio. Fue una verdadera apuesta. Pero maldita sea, pensé: si tantas décadas después de la muerte de Scott en las inmediaciones del Polo Sur sus negativos habían sido revelados, esos rollos de película que me habían dado no podían fallar. Y al fin de cuentas no perdimos ni un solo fotograma. Desde entonces vengo pensando en adueñarme del fílmico que desechan empresas como Kodak y filmar una o dos películas.

Después viajó a África, donde filmó tres películas muy diferentes entre sí: Fata Morgana, También los enanos empezaron pequeños *y* Los médicos voladores de África del Este. *Esta última es muy atípica de Werner Herzog.*

Los médicos voladores de África del Este, filmada en Tanzania y Kenia, es lo que yo llamo un *Gebrauschfilm*: una película de uso práctico. Unos colegas de los médicos me pidieron que la

filmara, y si bien el resultado final me agrada, no es una película particularmente grata a mi corazón. De hecho no la considero una película sino más bien un *Bericht*, un informe. Cuando salí con los médicos voladores ellos estaban haciendo medicina preventiva, en este caso un tratamiento contra el tracoma, una enfermedad ocular que deja ciegas a decenas de miles de personas por año. La prevención es fácil y es barata. La causa de la enfermedad es, lisa y llanamente, la falta de higiene.

Las escenas más interesantes fueron producto de mi interés por la visión y la percepción. En la película, uno de los médicos cuenta lo que ocurrió cuando le mostró una lámina de una mosca a los habitantes de la aldea. Respondieron al unísono: "Nosotros no tenemos ese problema, nuestras moscas no son tan grandes". Respuesta que realmente me fascinó. Decidimos llevar algunas láminas didácticas que usaban los médicos con el propósito de hacer un experimento en un cafetal. Había una lámina de un hombre, otra de un ojo humano magnificado, otra de una choza, otra de un cuenco y la quinta –que colocamos cabeza abajo– de algunas personas y animales. Le preguntamos a la gente qué lámina estaba cabeza abajo y cuál representaba un ojo. Casi la mitad de los presentes no pudo decir cuál de las láminas estaba cabeza abajo y dos tercios de ellos no reconocieron el ojo. Un hombre señaló la ventana de la choza, por ejemplo.

Para los habitantes de la aldea esos cinco objetos aparentemente eran composiciones abstractas de colores. Quedó claro que sus cerebros procesaban de distinta manera las imágenes. Todavía no me doy cuenta cómo; lo único que puedo decir es que ven distinto que nosotros. Sabemos poco y nada sobre la visión y el proceso de reconocer imágenes y cómo el cerebro las clasifica y les da sentido, y después de hacer *Los doctores voladores* me quedó clarísimo que la percepción está de alguna manera culturalmente condicionada y que funciona de manera diferente en sociedades diferentes.

Usted dirigió Fata Morgana *antes de filmar* También los enanos empezaron pequeños, *pero esperó un par de años para estrenarla. ¿Por qué?*

En aquella época no pensaba que *Fata Morgana* fuera inaccesible; en realidad, todo lo contrario. La película no nos dice qué

pensar. No la estructuré para que arrojara ideas a la cara de los espectadores. Tal vez más que cualquier otra película que haya filmado, es el público el que debe completarla, lo cual significa que todos los sentimientos, pensamientos e interpretaciones son bienvenidos. Hoy, treinta años después, la película está mucho más viva para los espectadores. No se parece a nada que hayan visto hasta ahora y creo que todos salen del cine creyendo haber entendido de qué se trata.

Pero inmediatamente después de hacerla sentí que la gente iba a ridiculizarla. Sentía que *Fata Morgana* era muy frágil –como una telaraña–, no me parecía una obra potente que estuviera en condiciones de ser estrenada. Uno de los motivos podrían ser los momentos espantosos que pasamos durante el rodaje. Siempre he pensado que a veces es mejor mantener la propia obra bajo un manto piadoso, entregársela a los amigos poco antes de morir, pedirles que pase de mano amiga en mano amiga y que jamás se haga pública. Sólo podrá estrenarse después de que hayan pasado muchas generaciones. Tuve guardada esa película más de dos años sin exhibirla y después fui arteramente engañado por mis amigos Lotte Eisner y Henri Langlois, que me pidieron prestada una copia y la enviaron al festival de Cannes. Cuando por fin se estrenó, tuvo mucho éxito entre los jóvenes que consumían drogas variopintas y por eso es considerada una de las primeras películas psicodélicas europeas, cosa que por supuesto no tiene nada que ver con la índole de mi trabajo.

Amos Vogel la definió como "un retruécano cósmico contra el cinéma vérite*". ¿Viajó al desierto munido de un guión o tenía el propósito de documentar lo que fuera encontrando?*

Nunca busco historias para contar; más bien, las historias me asaltan. Y yo sabía que había algo que debía filmar en África. Los desiertos primitivos y arquetípicos me fascinaron desde mi primera visita al continente. Pero *Fata Morgana* pronto se convirtió en una experiencia extremadamente ardua y sé que impregnó el espíritu general de *También los enanos comenzaron pequeños*, película que filmamos casi inmediatamente después de terminar *Fata Morgana*. Aunque fui muy cauto en África, las cosas siempre me salieron mal allí. No soy como esos

nostálgicos de Hemingway y el Kilimanjaro que disfrutan rastreando animales salvajes entre las malezas con un rifle para elefantes al hombro mientras los nativos los abanican. África es un lugar que siempre me asustó, sensación que probablemente nunca me abandonará del todo, debido a las experiencias que tuve allí cuando era muy joven. Lamentablemente lo que experimenté luego, durante el rodaje de *Fata Morgana*, no marcó una diferencia. Mi plan era ir al Sahara meridional para filmar una historia de ciencia ficción sobre un grupo de alienígenas del planeta Andrómeda, una estrella que no pertenece a nuestra galaxia, que llegan a un planeta muy extraño. Ese planeta no es la Tierra, sino un lugar recientemente descubierto cuyos habitantes viven esperando una catástrofe inminente: la colisión con el sol dentro de exactamente dieciséis años. La idea era que los alienígenas filmaran un documental sobre el lugar y nosotros los cineastas humanos encontráramos ese material y lo editáramos como una película de investigación similar a un primer despertar. Una vez completada la edición, podríamos ver cómo perciben los alienígenas el planeta.

Pero descarté la idea desde el primer día de rodaje. Los espejismos que me habían cautivado y los rasgos visionarios del paisaje desértico eran mucho más poderosos que ninguna idea que yo hubiera tenido previamente para la película. Así que deseché la historia, abrí bien los ojos y las orejas, y me limité a filmar los espejismos del desierto. No hice preguntas, simplemente dejé que ocurriera. Mis reacciones ante lo que veía a mi alrededor eran semejantes a las de un bebé de dieciocho meses que explora el mundo por primera vez. Era como despertar después de una noche de borrachera y experimentar un instante de claridad real. Lo único que debía hacer era capturar las imágenes que veía en el desierto, y tendría mi película. No obstante, mantuve algunos aspectos característicos de la ciencia ficción. Por ejemplo el hecho de que, a pesar de haber sido filmada obviamente en la Tierra, la película no necesariamente muestra la belleza y la armonía y el horror de nuestro mundo, sino más bien alguna clase de utopía –o distopía– de la belleza, la armonía y el horror. Cuando uno mira *Fata Morgana* ve los paisajes degradados de nuestro mundo. Y esa idea aparece reiteradamente en toda mi obra, desde *El enigma de Kaspar Hauser* hasta *Peregrinación*.

¿Qué significa "fata morgana"?

"Fata morgana" significa espejismo. La primera escena de la película está compuesta por ocho tomas de ocho aviones diferentes que aterrizan uno después del otro. Yo estaba convencido de que aquellos espectadores que, llegado el sexto o el séptimo aterrizaje, siguieran viendo la película se quedarían hasta el final. La escena inicial selecciona a los espectadores, es una especie de filtro. A medida que el día avanza y el calor aumenta y el aire se vuelve cada vez más seco las imágenes se tornan más borrosas, más impalpables. Entonces se instala algo del orden de lo visionario –como la somnolencia que provoca la fiebre– que nos acompañará durante toda la película. Esa fue la idea central de *Fata Morgana*: capturar cosas que no son reales, que ni siquiera están ahí.

Es perfectamente posible filmar espejismos en el desierto. Por supuesto que no se pueden filmar ciertas alucinaciones que se presentan dentro de nuestra mente, pero los espejismos son otra cosa. Un espejismo es la imagen reflejada de un objeto que existe en la realidad y al que podemos ver, aunque no podemos tocarlo. Es un efecto similar a tomarse una fotografía en el espejo del baño. Uno no está realmente allí, en el reflejo del espejo, pero no obstante puede fotografiarse. El mejor ejemplo que puedo ofrecerle son los planos secuencia del ómnibus en el horizonte. Es una imagen extraña; el ómnibus parece estar casi flotando sobre agua y la gente parece deslizarse en vez de caminar. Hacía tanto calor aquel día que era imposible de creer. Teníamos tanta sed que, sabiendo que algunos ómnibus llevaban a bordo recipientes con hielo, nos abalanzamos sobre el vehículo ni bien se apagó la cámara. Pero no encontramos nada. Ni un rastro de neumático, ni una sola huella de nada. No había nada allí, nunca había habido nada allí, y no obstante lo habíamos filmado. Debe haber habido un ómnibus en algún lugar –tal vez a 20 o 100 o 300 kilómetros de distancia– y nosotros pudimos verlo porque la capa de aire recalentado reflejó la imagen existente real.

¿Cómo fue filmar en medio del Sahara casi sin dinero y con un equipo tan pequeño?

Cuando salimos de Marsella rumbo a África todos dormíamos en los dos autos que teníamos porque no podíamos pagar un hotel.

Y tuvimos graves problemas técnicos filmando en el desierto. El calor derretía la emulsión de los rollos de película y durante las tormentas de arena era absolutamente imposible mantener las cámaras totalmente selladas. Pasábamos días enteros limpiándolas y buscando maneras de mantener fresco el material fílmico.

Hicimos los travellings de todos esos paisajes degradados desde el techo de nuestra camioneta VW. Algunos nos dieron mucho trabajo porque tuvimos que pasar varios días apisonando el terreno antes de empezar a filmar. Necesitábamos apisonar áreas extensas –bajo ese calor increíble– porque yo estaba absolutamente convencido de que un travelling de seis minutos de duración diría mucho más que tres tomas individuales de dos minutos cada una. Jörg Schmidt-Reitwein manejaba la cámara y yo conducía el vehículo. Sentía que era importante aprender a moverme con el ritmo y la sensualidad del paisaje porque comprendí casi de inmediato que lo que nosotros definiríamos como "manejo mecánico de la cámara" sencillamente no funciona en desierto.

Toda la maquinaria pesada que aparece en la película era, creo yo, parte de un depósito del ejército argelino. Me gustaban la desolación y los restos de civilización que íbamos encontrando, eran cosas que se sumaban a la idea de ciencia ficción. Encontrábamos maquinarias y herramientas en el medio del desierto –una mezcladora de cemento o algo así– a miles de kilómetros del caserío o el pueblo más cercano. Ante esas apariciones uno se queda inmóvil, en estado de asombro absoluto. ¿Habrán sido antiguos astronautas quienes las dejaron aquí abajo? ¿O fueron hechas por el hombre? Y si así fuera, ¿entonces qué diablos están haciendo en este lugar? Encontramos tanto absurdo en el desierto. ¿Pero sabe una cosa? El desierto tiene algo muy primitivo y muy misterioso y muy sensual. No es solamente un paisaje: es una forma de vida. La soledad es lo más sobrecogedor: todo está envuelto por un halo de silencio. El tiempo que pasé en el desierto es parte de una búsqueda que aún no ha terminado para mí. Y aunque viajamos en auto, el espíritu de nuestro viaje fue el de un viaje a pie.

Una vez descartado el guión, ¿trazó algún plan de rodaje? ¿Definió alguna estructura?

Nada de nada. Filmamos lo que se nos antojó sin tener ninguna idea coherente de lo que haríamos con el material filmado

cuando regresáramos a casa. Durante el rodaje de *Los médicos voladores...* yo ya había filmado algunas imágenes para *Fata Morgana* en Tanzania y Kenia con el camarógrafo Thomas Mauch. Después fuimos a Uganda con la intención de filmar a John Okello, el hombre que pocos años antes había organizado una rebelión en Zanzíbar y se había autoproclamado Mariscal de Campo a la edad de veintiocho años. Okello era el autor intelectual de las atrocidades cometidas contra la población árabe local. Mantuve contacto con él durante un tiempo. Quería que tradujera y publicara su libro, algo que por suerte no hice, aunque unos años después llamé Okello a un personaje de *Aguirre, la ira de Dios*. Okello pronunciaba unos discursos increíbles desde su aeroplano, plagados de fantasías histéricas y atroces, por un sistema de altavoces. El clima y el sabor de esos discursos tuvieron una fuerte influencia sobre el lenguaje que usa Aguirre. Uno de los discursos decía más o menos así: "Yo, vuestro Mariscal de Campo, estoy a punto de aterrizar. Aquel que se atreva a robar un pedazo de jabón será encerrado en prisión durante 216 años". Resulta que Okello estaba preso desde hacía un año y medio en Uganda y la policía tenía interés en el material que habíamos filmado. Lo único que pudimos hacer fue conservar ese material y huir del país.

Regresé a Alemania después de *Los médicos voladores...* y poco después me dispuse a cruzar el Sahara en dos vehículos, en principio con esa idea de ciencia ficción en la cabeza y con tres hombres: Hans Dieter Sauer, que había estudiado geofísica y atravesado varias veces el Sahara, el fotógrafo Günther Freyser y el camarógrafo Schmidt-Reiwen. Terminé grabando yo mismo todo el sonido, pero en nuestro primer día de viaje, recién salidos de Munich, tuvimos que abrir la tapa del motor y accidentalmente la cerré de golpe sobre la mano de Schmidt-Reiwen. Le aplasté los huesos del dedo en catorce pedazos y hubo que utilizar unos cables especiales de acero para volver a colocarlos en su lugar. El viaje empezó con un infortunio.

El primer lugar que filmamos fueron las salinas de Chott Djerid. Después fuimos más hacia el sur, a los montes Hoggar en medio del desierto argelino, antes de emprender el camino directo al sur rumbo a la República del Níger. Cuando llegamos al Sahara meridional las condiciones eran sumamente difíciles porque había empezado la estación lluviosa y había lodo, tormentas de arena e

incluso peligros peores. Pero también era la estación más calurosa, la única oportunidad que tendríamos de filmar los espejismos, y no tuvimos más opción que aceptar los feroces desafíos de la naturaleza. Luego seguimos hasta Costa de Marfil para ver una laguna, donde filmamos la procesión y los cantos que más tarde utilicé en *También los enanos comenzaron pequeños*. Yo quería regresar a Uganda para filmar las montañas Ruwenzori, donde hay un paisaje que parece prehistórico. A tres o cuatro mil metros de altura crece una vegetación misteriosa, comparable con la de la era de los dinosaurios. Como no podíamos cruzar por Nigeria, un país entonces asolado por la guerra civil, quedó claro que jamás llegaríamos a Uganda. Finalmente optamos por el Congo y terminamos viajando a Camerún en barco y luego por tierra hacia el sur. Casi inmediatamente después de llegar a Camerún las cosas se nos fueron por completo de las manos.

Tengo entendido que, poco antes de que ustedes llegaran, cinco alemanes quedaron atrapados en el conflicto entre la República Centroafricana y las provincias orientales del Congo y fueron fusilados cerca de la frontera con Uganda.

Sí, pocas semanas antes de nuestra llegada hubo un golpe de estado fallido en Camerún. Nos arrestaron a los cuatro porque Schmidt-Reitwen tuvo la mala suerte de portar un apellido similar al de un mercenario alemán buscado por las autoridades y condenado a muerte *in absentia*. Nos arrojaron a una celda minúscula con otros sesenta hombres. Nos maltrataron muchísimo. No quiero entrar en detalles, pero la situación estaba fuera de control y Schmidt-Reitwen y yo contrajimos malaria y esquistosomiasis, un parásito de la sangre. Cuando por fin logramos salir, todavía teníamos orden de captura en todo el país. No sé si fue adrede o por mera indolencia, pero lo cierto es que los oficiales olvidaron cancelarla y cada vez que pasábamos por un pueblo o una ciudad éramos arrestados. No paramos de filmar hasta que quedamos totalmente exhaustos. Y finalmente tomamos el avión de regreso en Bangui, en la República Centroafricana. Habíamos pasado tres meses en el desierto. Apenas dos meses más tarde yo ya estaba de vuelta en Lanzarote, en las Islas Canarias, para iniciar el rodaje de *También los enanos comenzaron pequeños*. Y allí terminé de filmar *Fata Morgana*.

Fata Morgana me parece, hoy por hoy, una película muy frenética... como si en cada escena esperara una catástrofe mayor a la vuelta de la esquina. Estoy seguro de que nuestras experiencias introdujeron por la fuerza la vida real en *Fata Morgana*, pero a diferencia de los sentimientos de enojo y amargura que me inspiraron los lugares donde filmamos *También los enanos...*, no creo que lo que nos ocurrió en África haya afectado la sensación general de una sola escena de *Fata Morgana*, al menos no de un modo oscuro. Por el contrario: aprendí a extraer la veta creativa del peor conjunto de circunstancias que debí afrontar en mi vida, y volví con algo claro y transparente y puro.

¿Quiénes son los que aparecen en la película? ¿Personas que conoció en el viaje?

No teníamos nada planeado. Nos topamos con todos ellos, incluso con la mujer que toca el piano y el tipo de la batería. Filmamos esa escena en un prostíbulo de Lanzarote durante el rodaje de *También los enanos empezaron pequeños*. Ella era la madama y él un rufián. Él estaba a cargo de la disciplina y no vacilaba en golpear a las prostitutas que no complacían plenamente a los clientes. Viéndolo en retrospectiva, creo que probablemente incluí esa escena porque la película trata sobre gente arruinada en lugares en ruinas. Y la escena habla de una terrible tristeza y desesperación. Creo que fue en la República de Níger donde encontramos a la enfermera parada en el charco de barro con unos niños a quienes les enseñaba a decir "Blirzkrieg ist Wahnsinn" (La guerra es una locura). Siempre pensé que el hombre que lee la carta que saca del bolsillo era muy conmovedor. Era un alemán que vivía en Argelia en la más extrema pobreza. Un legionario extranjero que había combatido del lado de los franceses contra los revolucionarios argelinos pero que en algún momento durante la guerra había desertado y cambiado de bando. Me gustaba la actitud solidaria de los pobladores locales que le daban de comer y lo cuidaban: el mundo musulmán trata a esa clase de personas con mucha dignidad. Cuando lo conocí ya había perdido la cordura y siempre llevaba consigo una carta que le había escrito su madre quince años atrás. Cuando se lo pedí, leyó con inmenso orgullo esa carta frente a cámara. Se puede ver que el papel está casi deshecho: la llevaba todo el tiempo bajo la

camisa. El hombre de los reptiles era de Suiza y claramente había pasado demasiado tiempo al sol. Era el dueño del hotel donde nos hospedamos durante el rodaje de *También los enanos empezaron pequeños*. En aquella época era el único hotel de la isla, algo que resulta inconcebible ahora viendo cómo se transformó el lugar. El turismo lo ha destruido y arruinado por completo. Para mí, ese lugar ya no existe.

¿La estructura tripartita de la película fue producto de la edición?

Sí. Nosotros regresamos con el material filmado y nos pusimos a ver qué teníamos. Como no tuvimos ninguna oportunidad de ver lo que hacíamos mientras estábamos filmando, el proceso de edición de *Fata Morgana* fue mucho más importante de lo que suele ser en mis películas.

La estructura tripartita –"La creación", "Paraíso" y "La Edad Dorada"– se decidió estando ya filmado todo el material. Yo iba mirando lo que teníamos y, por ejemplo, decía: "Sí, esto pertenece a la primera parte y esto otro a la última". Organicé algunas imágenes, otras se organizaron solas. No tengo manera de explicarlo. Para la voz en off de "La creación" adapté un texto tomado de algo que encontré mientras vivía en México: el libro sagrado de los indios quiché, el *Popol Vuh*, una de las obras más hermosas que he leído. Consiste en largos pasajes sobre las heroicas hazañas de las primeras migraciones. Los episodios que hablan de la Creación explican que fue un fracaso tan grande que los Dioses volvieron a empezar –creo que cuatro veces– y al final ya habían barrido de la faz de la Tierra a la gente que ellos mismos habían creado. Florian Fricke, un colaborador leal de muchos años, autor de la música de varias de mis películas, creó un grupo llamado Popol Vuh en homenaje al libro. Mientras miraba lo que habíamos filmado sentí que el texto del *Popol Vuh* correspondía a esas imágenes, de modo que tomé los mitos de creación del libro y los modifiqué ligeramente para la voz *en off* del primer tercio de la película. Los textos de las otras dos secciones son mayormente de mi autoría.

Fata Morgana es una película muy cercana a mi corazón porque durante el rodaje conté con la ayuda de dos personas notables. Una fue Lotte Eisner, que grabó la voz *en off* en el original alemán y de quien hablaré más adelante. Fui a verla a su departamento en

París con un Nagra y grabamos una sola toma, sin ensayos. La otra persona que me asistió fue Amos Vogel, que corrigió la traducción al inglés del texto *en off* que yo había hecho. Amos es un hombre notable, un auténtico visionario y un gran erudito del cine que ha sido mi mentor y consejero a lo largo de los años. Huyó de Viena antes del Holocausto y puso proa a Nueva York, la ciudad donde reside desde entonces. Le puse su nombre a mi hijo: Rudolph Amos Ahmed Herzog. Ahmed es por un amigo turco de mi abuelo con quien pasé un tiempo en Kos cuando tenía quince años. Ahmed estaba tan pero tan contento de que el nieto de Rudolph –mi abuelo– hubiera viajado tan lejos que abrió todos los cajones vacíos y las puertas de las alacenas también vacías de su casa y proclamó: "¡Es todo suyo!". Incluso quería que me casara con su nieta. Me negué cortésmente, pero prometí que algún día tendría hijos y que le pondría su nombre a uno de ellos. Por eso mi hijo tiene tres nombres de pila.

Quisiera decir algo sobre los textos *en off* en general. Con frecuencia escucharán mi voz en mis "documentales". Prefiero que los espectadores que no entienden alemán escuchen *mi* voz en inglés en lugar de escucharme hablar en alemán y leer los subtítulos. Creo que eso genera una conexión más fuerte con lo que originalmente pretendo para la película. Tampoco me gustan, ni nunca me han gustado, las voces pulidas y llenas de inflexiones de los actores sobre-entrenados.

¿Piensa que También los enanos empezaron pequeños *habría sido diferente si sus experiencias anteriores en el desierto hubieran sido menos demoledoras?*

Imposible saberlo. Escribí el guión muy rápido, como de costumbre, tal vez en cuatro o cinco días. La película era una pesadilla continua que transcurría ante mis ojos y así la escribí. Recuerdo con claridad que fui extremadamente disciplinado al mecanografiar el guión para no cometer errores en el texto. No cambié una sola palabra, dejé que todo fluyera. No creo haber cometido más de cinco errores de tipeo en todo el guión. Simplemente lo escribí a máquina. Cuando regresé a Lanzarote para comenzar el rodaje de *También los enanos empezaron pequeños* estaba lleno de amargura, afectado por la enfermedad, y la película resultó ser mucho más radical de lo que originalmente había planeado. *Aguirre* parece cosa

de jardín de infantes comparada con esta. En cierto modo pensaba que si Goya y El Bosco habían tenido el coraje de realizar su obra más sombría, ¿por qué yo no habría de tenerlo?

Eso fue a fines de los años sesenta. Por entonces la revolución estaba en el aire, pero usted parecía ignorar el fervor político. ¿Habrá sido por eso que lo tildaron de fascista cuando se estrenó la película?

Básicamente me acusaron de haber ridiculizado la revolución mundial con *También los enanos...* en vez de proclamarla. En realidad, probablemente sea en eso en lo único que tienen razón. El largometraje se filmó entre 1968 y 1969, en el pico de la revuelta estudiantil, y varios izquierdistas excesivamente entusiastas me dijeron que era una película fascista porque mostraba una ridícula revuelta fallida protagonizada por enanos. Insistían en que, para retratar la revolución, hay que mostrar una revolución exitosa. Y dado que *También los enanos...* no retrataba una revolución exitosa, para ellos era indudablemente la obra de un fascista.

A decir verdad, esa película me resulta muy divertida; produce un extraño efecto cómico, aunque sufro cuando me río. En cierto modo la revuelta de los enanos no es una verdadera derrota, porque para ellos es un día realmente bueno y memorable: se les ve la alegría en la cara. Basta con mirar la última toma de la película con el dromedario arrodillado y el enano risueño. Si yo hubiera regresado tres semanas más tarde al lugar de filmación, ellos todavía seguirían allí, los enanitos muertos de risa. De todos modos, les dije a los agitadores que mi película no tenía absolutamente nada que ver con los movimientos de 1968, que su fanatismo los cegaba y que si miraban la película veinte años después verían una representación mucho más fiel a la verdad de los sucesos de 1968 que la que mostraban la mayoría de las otras películas. Creo que eso los enfureció todavía más. Todo se reduce a esto: las pesadillas y los sueños no respetan las reglas de la corrección política.

¿Por qué se resistía tanto a la política de fines de los años sesenta?

Las ideas y las acciones que se propagaron por el mundo en 1968 no eran para mí, porque en aquella época, a diferencia de la

mayoría de mis pares, yo ya había incursionado en el mundo. Había viajado, había filmado películas, había tomado responsabilidades que muy pocas personas de mi edad asumían. Esa postura, bastante rudimentaria por cierto, de que Alemania era un estado carcelario fascista y represor que debía ser sacudido por una revolución socialista utópica era absolutamente errada a mi entender. Yo sabía que la revolución no triunfaría porque se basaba en un análisis inadecuado de lo que estaba ocurriendo en realidad, y por eso no participé. Y dado que jamás utilicé el medio cinematográfico como herramienta política, esa actitud me distanció de la mayoría de los cineastas. Y como en aquella época eran muy pocos los críticos y periodistas que no empleaban a rajatabla la jerga revolucionaria y no hacían ridículas demandas políticas a los directores de cine, mis películas sufrieron los embates de la mayoría de ellos.

¿Por qué enanos?

La cultura alemana está llena de enanos y liliputienses, desde los primeros cuentos de hadas hasta Wagner y *El tambor de hojalata*. Los enanos de la película no son freaks, *nosotros* somos los enanos. Ellos son personas bien proporcionadas, encantadoras y bellas. Cuando uno mide apenas un metro de altura el mundo que lo rodea está totalmente fuera de proporción. Basta con mirar a nuestro alrededor: los mundos del comercio y los bienes de consumo se han vuelto monstruosos últimamente. Para los seres de tamaño pequeño hasta los picaportes son enormes. Tomé la clara decisión de filmar desde el punto de vista de los enanos porque de esa manera todo, además del resto de las personas, estaría fuera de escala. Por lo tanto, si la película "dice" algo, es que los monstruosos no son los enanos sino nosotros y la sociedad que nos hemos creado.

Todos tenemos un enano adentro. Como si hubiera una especie de esencia o una forma concentrada en cada uno de nosotros clamando por salir. Y esa es una representación perfectamente formada de quiénes somos. Como la risa que escuchamos al final de la película. Es risa *per se*: risa que no puede ir más allá de sí misma. Para algunas personas es una pesadilla muy real despertar en mitad de la noche y saber que básicamente, en lo profundo, no son más que enanos. A veces, mientras filmaba la película,

despertaba aterrorizado por las noches y tenía que tocarme los brazos y las piernas: ¿seguía siendo tan grande como cuando me había ido a dormir? He descubierto que la gente esencialmente reacciona a la película según cómo reacciona ante los enanos propiamente dichos... y por esa razón produce respuestas tan dispares en los espectadores: o la aman o la odian.

¿Dónde encontró a los liliputienses?

El casting no fue fácil y llevó un año entero. Pero generalmente, cuando uno encuentra un liliputiense encuentra varios, así que fui pasando de uno a otro, contratando a los amigos. Se sentían muy contentos de protagonizar la película y siempre les pedíamos su opinión sobre lo que era o no adecuado hacer. Por primera vez en sus vidas pudieron mostrar sus verdaderas personalidades. Si los enanos son buenos en la película es porque expresan verdadera humanidad, y al hacerlo afirman su propia dignidad. Se creó una relación realmente profunda entre los actores y el acotado equipo de filmación y después de una semana de estar trabajando con ellos olvidé por completo que eran tan pequeños. Realmente entraron en el espíritu de la cosa.

El que aparece dando vueltas y más vueltas en círculo sobre el techo del auto era verdaderamente un hombrecito muy audaz. El auto le pasó por encima durante el rodaje. Corrí hacia él creyendo que estaba muerto, pero se levantó del suelo como si nada. Estaba muy orgulloso de haber filmado una escena que tradicionalmente le habría sido confiada a un doble de riesgo. Después, ya más avanzada la película, cuando queman los canteros de flores, los regaron con nafta de verdad y les prendieron fuego. El mismo tipo del auto se prendió fuego de golpe y los técnicos se quedaron pasmados, lo miraban arder como un árbol de Navidad. Yo me le tiré encima y apagué el fuego. Lo único que se le chamuscó un poco fue una oreja.

Todo esto condujo a un incidente que figura en todas las biografías que se han escrito sobre mí, incluso en las más breves, aunque fue un acontecimiento menor y hasta banal. Yo tenía la sensación de que debía estar en términos de igualdad con ellos –un director no debe permanecer sano y salvo detrás de la cámara y dejar solos a sus actores–, así que ese mismo día los reuní y les dije: "Si todos ustedes salen ilesos de esta filmación, si al

terminar ninguno sale herido, me arrojaré de un salto sobre el campo de cactus". Algunos de ellos medían poco más de un metro. Y entonces les dije: "Pueden llevar sus cámaras de 8mm. Daré el gran salto sobre la plantación para que lo filmen". Me puse unas antiparras para protegerme los ojos y salté desde una rampa. Y puedo garantizarle que salir es mucho más difícil que saltar. Cualquier viejo idiota puede saltar, pero es mucho más difícil desenredarse de semejante maraña. Las espinas eran del tamaño de mis dedos. No creo que me haya quedado ninguna enterrada. Parece que el cuerpo las absorbe, en última instancia.

¿Cuánto tiempo duró la filmación?

Filmamos la película en cinco semanas aproximadamente. Dedicamos la mayor parte del tiempo al sonido porque yo sabía que era especialmente importante registrar sonido directo. Por ejemplo la voz de Hombre, una de las razones por las que una película como esta jamás podría doblarse a otro idioma. Su voz es muy particular y muy aguda, y tenía esa risita estridente que le descubrí el primer día del rodaje. Me pareció tan asombrosa que decidí que sería el elemento a resaltar al final de la película, con la escena entre él y el dromedario, cuando literalmente se muere de risa. Ese plano secuencia final es una síntesis perfecta de la película. Le dije: "Denos su mejor risa, este es su gran momento y es el final de la película. Entréguese por completo. La filmaremos una sola vez, por eso debe asegurarse de hacer su máxima actuación". Y nos dio todo lo que tenía. Realmente lo amo por eso. Empezó a toser y siguió tosiendo sin parar. Yo no paraba de pensar: "Dios mío, esto es demasiado. Tendría que cortar". Pero, así como no había asomo de misericordia en la historia que originalmente había pensado, el plano secuencia continuó hasta el hartazgo. Hasta que llegó un momento en que no pude soportar más. "Apaga la cámara, termina la película y volvamos a casa. Basta."

Tengo entendido que ese largometraje fue censurado en Alemania.

En aquella época teníamos en Alemania algo llamado Freiwillige Selbstkontrolle, que es esencialmente censura voluntaria. Después

de la era nazi la Constitución alemana se negó a aceptar cualquier tipo de censura, pero la industria cinematográfica tenía un conjunto de reglas autoimpuestas. Uno no estaba obligado a obedecer esas reglas en sus películas, y si decidía ignorarlas no había penalidades *per se*, pero por lo general los cines se negaban a exhibirlas. Sometí *También los enanos*... a la decisión de la junta de censores y la prohibieron desde el primero hasta el último minuto. Había cosas que para ellos eran muy controvertidas y terminé alquilando salas de cine para proyectarla en una o dos ciudades alemanas. Durante la proyección, recibí varias amenazas de muerte por semana. Los suprematistas blancos y otros por el estilo llamaban para decirme que yo encabezaba la lista de personas que querían matar.

Después de varias apelaciones, la película por fin se exhibió sin cortes. Dijeron que era "anárquica y blasfema" y supongo que tenían razón, aunque no me molesta para nada. Me doy perfecta cuenta de que esa película realmente rompe con los tabúes. Los defensores de los derechos de los animales, por ejemplo, se enfurecieron con la escena donde hacen desfilar a un mono atado a una cruz, aunque lo atamos con hebras de lana. El cántico religioso que entonan hizo que tuviera a los católicos pisándome los talones. Y la escena final también causó problemas porque corrió el rumor de que, para conseguir que el dromedario permaneciera arrodillado tanto tiempo, yo le había cortado los tendones. Aprendí muy rápido algo que me sería muy útil años después, cuando filmé *Fitzcarraldo*: que la única manera de contrarrestar un rumor es echar a correr otro todavía más alarmante. Así que inmediatamente anuncié en público que había clavado el dromedario a la tierra. Eso los hizo callar. Por supuesto que en realidad era un animal muy dócil y muy bien entrenado cuyo propietario estaba a menos de dos metros de la escena, dándole órdenes. Intentaba confundir al dromedario dándole constantemente órdenes contradictorias con la mano: siéntate, levántate, siéntate, levántate. Y el animal desesperado defecó, algo que se ve absolutamente maravilloso en pantalla.

El único largometraje con una cualidad similar a *También los enanos empezaron pequeños* es *Freaks*, de Todd Browning, que vi mucho después y es, en mi opinión, una de las más grandes películas de todos los tiempos. Realmente me fascinó porque tuve la sensación repentina de que, cuarenta años antes de que yo

filmara mi película, alguien había hecho algo similar. Sin embargo, aunque los monstruos son retratados con ternura y verdadera dignidad en *Freaks*, parece que Browning se disculpó por haberla filmado y quizás jamás supo que había creado una inmensa obra de arte.

¿Alguna vez se aburre?

No, nunca. Esa palabra ni siquiera existe en mi vocabulario. Aparentemente asusto y asombro a mi esposa con mi capacidad para quedarme mirando por la ventana durante varios días seguidos, aunque afuera no esté pasando nada. Puedo parecer catatónico, pero por dentro no lo soy. Podría haber tormentas furibundas en mi interior. Creo que era Wittgenstein el que hablaba de estar adentro de una casa y ver afuera una figura humana sacudiendo los brazos. Desde adentro uno no puede ver la tormenta que azota afuera, por eso la figura le parece rara.

Usted dijo que nunca sueña y no obstante siempre habla de cosas como "paisajes semejantes al sueño". ¿Tal vez sus películas vengan en cierto modo a sustituir su aparente falta de vida onírica?

Cada mañana, al despertar, siempre siento una especie de déficit. "¡Otra vez! ¿Por qué no soñé?" Me siento como esa gente que no come o no duerme lo suficiente y siempre tiene hambre o está cansada, y esa podría ser una de las razones por las que hago películas. Tal vez quiera crear en la pantalla imágenes que están tan obviamente ausentes de mi cabeza por las noches. Sin embargo, paso los días soñando despierto.

Honestamente, creo que las imágenes de mis películas son también las suyas. De algún modo, en lo profundo del subconsciente, las encontrará adormecidas y expectantes como amigos que duermen. Ver las imágenes en el cine es una manera de despertarlas, como si yo le presentara a un hermano al que todavía no conoce. Por esta razón tantas personas en todo el mundo se conectan con mis películas. La única diferencia entre usted y yo es que yo puedo articular con cierta claridad esas imágenes impronunciadas que son nuestros sueños colectivos. De ningún modo pretendo compararme con él, pero permítame mencionar su nombre para aclarar mejor este punto. Hace muchos años

pasé un día entero en el Vaticano, contemplando los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Me sobrecogió la sensación de que, antes de Miguel Ángel, nadie había expresado ni descripto jamás el *pathos* humano como él lo hizo en esas pinturas. Desde entonces todos nos hemos comprendido un poco más profundamente a nosotros mismos, y por esta razón pienso que sus logros son tan grandes como la invención de la agricultura.

¿De verdad no sueña nunca? ¿Jamás de los jamases?

Sueño muy de vez en cuando, tal vez cada dos años. Pero siempre son sueños horriblemente prosaicos, por lo general aparezco yo mismo comiendo un sándwich. Es decir, ¿realmente quieren dedicar tiempo a analizar eso?

Siempre he sentido que, hasta cierto punto, el cine tendría que estimularnos a tomar en serio nuestros sueños y tener el coraje de hacer lo que realmente deseamos hacer, aunque a veces termine en fracaso. En *Carga de sueños*, la película que Les Blank filmó en el set de *Fitzcarraldo*, cuento la historia mi regreso a Alemania cuando las cosas no andaban tan bien con la intención de reunir a todos los que financiaban la película. Todos me preguntaron si pensaba continuar con el proyecto. "¿Realmente tiene la fuerza y la voluntad?" Los miré y les dije: "¿Cómo pueden hacerme esa pregunta? Si abandono este proyecto, seré un hombre sin sueños". Seguí adelante a pesar de las fuerzas que se me oponían y terminé la película. Y hoy todo el mundo me conoce por esa película. Si alguien ve *Fitzcarraldo* y eso le da coraje para llevar adelante sus proyectos, la película habrá servido de algo. Si encuentro una persona que sale del cine con otras 300 después de haber visto una de mis películas y ya no se siente sola, habré logrado todo lo que alguna vez me propuse.



También los enanos empezaron pequeños

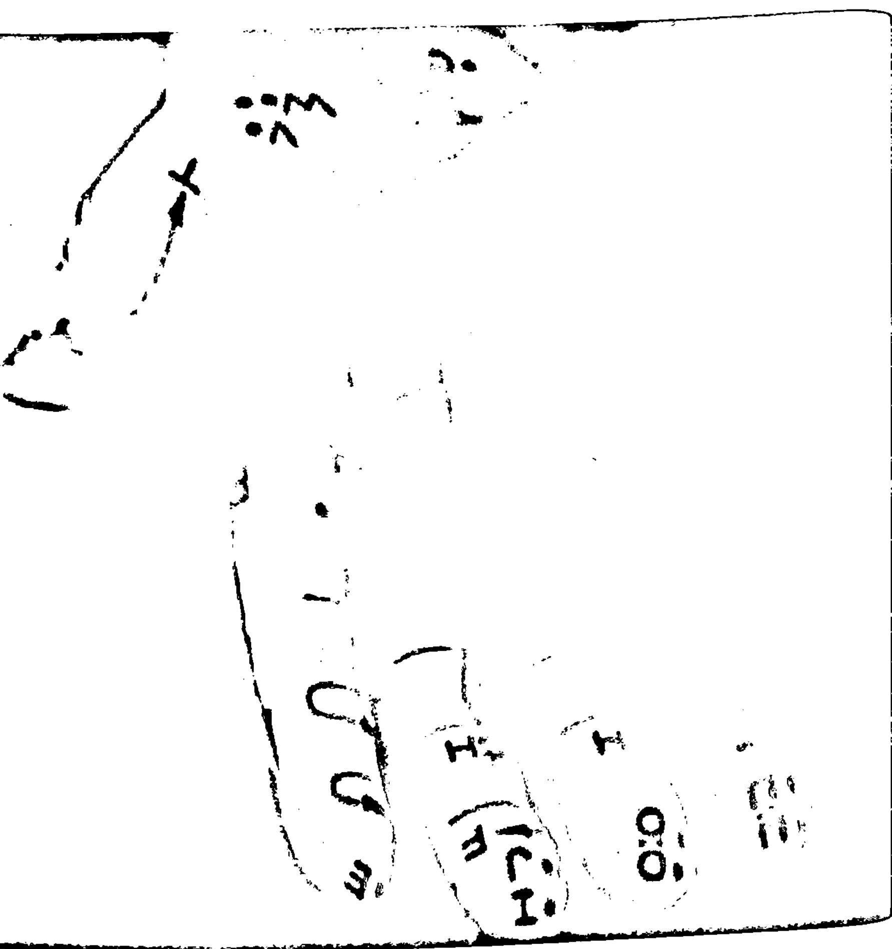
3

IMAGINARIO ADECUADO

¿Tiene usted ideología? ¿Algo que lo impulse, más allá del mero hecho de contar historias?

Bien, antes que nada quiero decir que el "mero" hecho de contar historias, como lo llama usted, es más que suficiente para filmar una película. Cuando me siento a escribir un guión, jamás intento articular mis ideas en términos abstractos utilizando el velo de la ideología. Mis películas llegan a mí de una manera muy vívida, como sueños, sin patrones lógicos ni explicaciones académicas. Tengo una idea muy básica para una película que luego, durante un lapso de tiempo, tal vez mientras voy caminando o yendo en auto, se vuelve cada vez más clara. Y veo pasar la película ante mis ojos, como si estuviera en el cine. Poco después me resulta tan perfectamente transparente que puedo sentarme a escribirla de un tirón. Es como si la copiara de la pantalla. Me gusta escribir rápido porque eso le otorga cierta urgencia a la historia. Dejo afuera todo lo innecesario y me concentro en lo que de verdad importa. Un guión escrito de esta manera tendrá, al menos para mí, mucha más coherencia y más fuerza. Y también estará lleno de vida. Por estas razones, la escritura de un guión nunca me ha llevado más de cuatro o cinco días. Me siento frente a la máquina de escribir o la computadora y aporreo el teclado.

Nunca me puse a pensar si tengo una ideología, pero entiendo de dónde puede venir su pregunta. Por lo general, la gente percibe que soy un tipo centrado, bien orientado, y que sé de dónde vengo, dónde estoy ahora y hacia dónde voy. Pero eso no es una ideología en el sentido más común del término. Sólo que entiendo el mundo a mi manera y soy capaz de articular eso que entiendo en narraciones e imágenes que les resultan coherentes a otros. Después de ver mis películas, algunas personas se sienten



El país del silencio y la oscuridad

molestas porque no pueden dar en el clavo con mi ideología. Por favor, tome con pinzas mis palabras, pero permítame decirle que mi única ideología son las películas y mi capacidad de hacerlas. Eso es lo que espanta tanto a los que tanto se empeñan en analizarme y criticame, a mí y a mi trabajo. No me gusta mencionar nombres al azar, ¿pero qué clase de ideología le atribuiría usted a Conrad o a Hemingway o a Kafka? ¿A Goya o a Caspar David Friedrich?

Con frecuencia he hablado de lo que denomino el imaginario inadecuado de la civilización de hoy. Tengo la impresión de que las imágenes que hoy nos rodean están gastadas; hemos abusado de ellas y han quedado inútiles y exhaustas. Renguean y se arrastran detrás del resto de nuestra evolución cultural. Cuando miro las postales en las tiendas para turistas y las imágenes y las publicidades que nos bombardean desde las revistas, o enciendo la televisión, o entro en una agencia de viajes y veo esas láminas enormes, todas con la misma, tediosa imagen del Gran Cañón del Colorado, sinceramente siento que allí está surgiendo algo peligroso. El mayor peligro, a mi entender, es la televisión, porque hasta cierto grado arruina nuestra visión y nos vuelve tristes y solitarios. Nuestros nietos nos culparán por no haber arrojado granadas de mano contra las estaciones de TV por causa de los comerciales. La televisión mata nuestra imaginación y terminamos atiborrados de imágenes gastadas debido a la incapacidad de demasiadas personas para buscar imágenes nuevas, frescas.

Como especie hemos tomado conciencia de ciertos peligros que nos amenazan. Comprendemos, por ejemplo, que el poder nuclear entraña un peligro real para la humanidad, que la superpoblación del planeta es el peligro mayor. Hemos entendido que la destrucción del medio ambiente es otro peligro, enorme. Pero sinceramente creo que la falta de un imaginario adecuado es un peligro de igual magnitud. Es un defecto tan grave como la falta de memoria. ¿Qué les hemos hecho a nuestras imágenes? ¿Qué les hemos hecho a nuestros paisajes degradados? Ya lo he dicho antes y volveré a repetirlo mientras tenga voz: si no desarrollamos imágenes adecuadas nos extinguiremos como los dinosaurios. Observe por ejemplo la representación de Jesús en nuestra iconografía: no ha cambiado desde el kitsch tipo helado de vainilla de la escuela de pintura del Nazareno de fines del siglo XIX. Esas imágenes por sí solas son prueba suficiente de

que la Cristiandad agoniza. Necesitamos imágenes concordantes con nuestra civilización y nuestros condicionamientos más íntimos, y por esta razón me gustan las películas que buscan imágenes nuevas sin importarme hacia dónde se dirijan o qué historia estén contando. Debemos excavar como arqueólogos y registrar minuciosamente nuestros paisajes degradados para encontrar algo nuevo.

Y son pocos los cineastas que están dispuestos a correr los riesgos necesarios.

Tal vez, sí. Pero jamás me escuchará quejarme de lo difícil que es lograr imágenes claras, puras, transparentes. Iría literalmente a cualquier parte para obtenerlas; aquí donde estamos ya es prácticamente imposible. Una vez consideré con seriedad postularme a la NASA para tripular alguna de sus misiones. Me gustaría estar allí con una cámara. Estoy seguro de que hay buen material para filmar en el espacio exterior. Básicamente envían técnicos que no son muy inspirados y no aprovechan las posibilidades fotográficas de un viaje a la Luna. En una de las misiones Apolo dejaron una cámara en la superficie lunar que realizó, durante varios días, paneos de izquierda a derecha, y luego de derecha a izquierda. Transmitieron las imágenes y recuerdo haberlas visto por la televisión alemana día y noche, noche y día. ¡Dios mío, moría por viajar a la Luna y apoderarme de la maldita cámara! Tantas posibilidades de obtener imágenes frescas allá arriba. El viaje espacial es para mí una asignatura pendiente.

Muchos críticos creen haber encontrado temas recurrentes en su filmografía a lo largo de los años. ¿Podría identificar algunos de esos temas?

Por supuesto que, llegados a este punto, usted ya se habrá dado perfecta cuenta de que nunca pienso conscientemente en el "tema" de una película ni en cómo podrían relacionarse las ideas que expresa y la historia que narra con ideas abstractas o películas anteriores. Sencillamente no me importan los temas: me importan las historias. Al parecer, hay temas recurrentes a lo largo de toda mi obra y, como usted dice, algunos críticos creen haberlos identificado. Pero por favor no me pida que los enumere. Podría

leerme una lista de todas esas ideas hasta cansarse, pero nunca me hago preguntas específicas ni abordo conscientemente temas específicos cuando me siento a escribir un guión de cine. Me limito a escribir una historia. Muchos de los que escriben sobre mis películas han sido entrenados para pensar de cierta manera, para poder analizar la obra de alguien e identificar supuestos temas, y me parece muy bien. Eso no significa que tengan razón, pero tampoco que estén equivocados. Ellos funcionan en su mundo y yo en el mío.

Tal vez haya algunas ideas relacionadas entre sí en mi trabajo, líneas conectoras en esa trama apretada que es el conjunto de la obra de Herzog. Y si bien no puedo estar seguro de eso, sí sé una cosa. Digamos que usted enciende el televisor y ve diez segundos de una película. Inmediatamente sabrá que está viendo una película mía.

¿Distingue algunas conexiones específicas entre al menos algunas de sus películas?

A manera de respuesta, permítame decirle que siempre he sentido que todos mis personajes pertenecen a la misma familia, independientemente de que sean ficcionales o no. No tienen sombras, no tienen pasado, todos emergen de la oscuridad. Siempre he pensado que mis películas en realidad conforman una obra ambiciosa en la que vengo trabajando desde hace cuarenta años. Los personajes de esta larga historia son, todos ellos, rebeldes solitarios y desesperados que carecen de lenguaje para comunicarse. Inevitablemente sufren por eso. Saben que su rebelión está condenada al fracaso pero continúan sin respiro, heridos, luchando solos, sin ayuda de nadie.

La gente suele decirme que todos mis personajes protagónicos son marginales y *outsiders*, así los llaman. Pero siempre he pensado que una figura como Kaspar Hauser no es un *outsider*. Él está en el centro; se las ingenia para mantener su intachable dignidad humana mientras todos a su alrededor viven horriblemente condicionados. Esos individuos que lo rodean, transformados como están en cerdos domesticados o miembros de la sociedad burguesa, ellos son los bizarros... no Kaspar. La gente acostumbra decir que soy un cineasta marginal y excéntrico. Pero si ve mis películas se dará cuenta que no tienen absolutamente nada

de excéntricas. Y ahora mismo, sentado a medio metro de mí, ¿usted ve algo excéntrico en mi persona?

No, Werner, absolutamente nada.

Yo soy, lisa y llanamente, centro. Comparados conmigo, todos los demás son excéntricos. Aguirre, Fini Straubinger, Stroszek y Kaspar Hauser, todos ellos encajan en ese patrón. Lo mismo que Walter Steiner, Hias en *Corazón de cristal*, Woyzeck, Fitzcarraldo, los aborígenes de *Donde sueñan las verdes hormigas* y la gente que encontramos en el desierto y que aparece en *Fata Morgana*. Incluso figuras como Reinhold Messner, Jean-Bedel Bokassa, Nosferatu y hasta el propio Kinski, o personajes "menores" como Vladimir Kokol en *El país del silencio y la oscuridad*, que pueden conectarse con el mundo sólo cabeceando una pelota o aferrando una radio contra su pecho, muy al estilo de Kaspar Hauser, que juega con su caballo de madera cuando está prisionero en el sótano. Aunque sean soldados que tienen alucinaciones o sordomundos o enanos no son *freaks*. Esas personas no están patológicamente locas; es la sociedad la que está loca. Las situaciones en que se encuentran inmersas y la gente que las rodea son los que están locos. Es difícil dar en la tecla y definir con exactitud cuál es el lazo que une a esta familia de personajes, pero si algún miembro de la familia anduviera recorriendo la ciudad usted lo reconocería de inmediato, intuitivamente. En realidad no puedo explicarlo de otro modo; lo único que puedo decir es que todas mis películas expresan una manera similar de sentir la vida y que, por eso, conforman un todo. Están cerca unas de otras, como partes de un gran cuerpo. Vistas en conjunto, son una sola película con muchas dimensiones diferentes y no una serie de películas.

¿Se siente cercano (próximo) a los personajes de sus películas?

Estoy seguro de que ya se habrá dado cuenta de que siento una inmensa simpatía por esas personas, al punto de que Schmidt-Reitwen solía decirme, en broma, que yo mismo tendría que interpretar todos los personajes de mis películas. Funciono bastante bien como actor, y podría haber hecho el papel protagónico en

muchas de mis películas de haber sido necesario. Esto quizás responda en cierto modo la pregunta, que tantas veces me han hecho, sobre por qué hay tan pocos personajes femeninos protagónicos en mis películas. Creo que uno de los motivos es, simplemente, que yo no hubiera podido interpretar esos roles en caso de necesidad. Jamás podría hacer una película sobre alguien que no me despierte simpatía y curiosidad, ya se trate de largometrajes o "documentales". De hecho, Fini Straubinger de *El país del silencio y la oscuridad*, Bruno de *Kaspar Hauser* y Dieter Dengler... esas personas son puntos de referencia no sólo de mi obra sino también de mi vida. Aprendí muchísimo del tiempo que pasé con ellos, y creo que la dignidad radical que irradian es claramente visible en las películas. Ciertamente tengo dentro de mí algo de eso que los constituye. En el caso de Steiner es una especie de éxtasis y soledad y osadía, mientras que en el caso de Fini es algo relacionado con su dificultad para comunicarse.

Permítame reiterarme: no soy uno de esos intelectuales que tienen en mente una filosofía o una estructura social que orienta la película desde el comienzo. Nunca me propuse imbuir mis películas de referencias literarias o filosóficas. Hay que poder ver las películas directamente, sin rodeos; el cine no es un arte de eruditos, sino de iletrados. Incluso podríamos decir que soy iletrado. Nunca he sido un gran lector ni me he interesado por temas filosóficos para incluirlos en las historias que cuento. Para mí el cine es más un asunto de vida real que de filosofía. Hice todas mis películas sin recurrir a esa clase de contemplación. La contemplación siempre viene después de la película.

El país del silencio y la oscuridad, *su película sobre Fini Straubinger, una mujer sorda y ciega de cincuenta y seis años, es una de mis favoritas dentro de su filmografía. Cada vez que la presento causa un tremendo impacto en el público. ¿Por qué piensa que esa película conmueve tanto?*

A diferencia de *También los enanos empezaron pequeños*, hay una gran cuota de dulzura en *El país del silencio y la oscuridad*. Por lo general, la gente responde tan positivamente porque es una película sobre la soledad, sobre las terribles dificultades de hacerse entender por los otros, algo que todos debemos afrontar cada día de nuestras vidas. En esa película vemos

la dignidad humana más radical y absoluta, el sufrimiento humano al desnudo.

El país del silencio y la oscuridad es una película particularmente grata a mi corazón. De no haberla filmado, habría una brecha enorme en mi existencia. Fini Straubinger, una mujer sorda y ciega de cincuenta y seis años, me hizo pensar en la soledad a un extremo al que hasta entonces no había llegado. En su caso la soledad alcanza límites inimaginables y tengo la nítida impresión de que los espectadores se preguntan: "Dios mío, ¿que sería de mi vida si fuera ciego y sordo? ¿Cómo podría vivir, superar la soledad, hacerme entender?". Y la cuestión de cómo aprendemos conceptos, cómo aprendemos idiomas, cómo aprendemos a comunicarnos también está presente. Es un tema que también aparece con mucha fuerza en *El enigma de Kaspar Hauser* y siempre he pensado que esas dos películas combinan bien. Fini es uno de esos casos en los que, a mi entender, la felicidad o la infelicidad nunca desempeñaron un papel determinante en su existencia. Ella sabía que su vida tenía sentido porque era un apoyo para mucha gente, porque viajaba por todas partes y pasaba tiempo con otras personas mudas y ciegas. Por supuesto que debe haberse sentido desdichada estando postrada en la cama durante treinta años, sin poder oír ni ver y viviendo tan aislada, tan dependiente de la morfina. Pero había cosas que eran muchísimo más importantes para ella.

Lo más inspirador de esa película es que básicamente fue filmada por tres personas, ¿no?

Es verdad, y la relación entre lo que filmamos y lo que se ve en la versión definitiva es probablemente dos a uno. La película dura una hora y media, y creo que filmamos unas tres horas en total. No sólo eso: la película costó nada más que 30.000 dólares. Éramos sólo Schmidt-Reitwen en la cámara, Beate Mainka-Jellinghaus, que la editó, y yo. No teníamos absolutamente nada y terminamos haciendo una película que todavía se sigue viendo, treinta años después. Debería ser una lección para los cineastas de hoy, sobre todo teniendo las cámaras digitales y los equipos de edición más baratos de que disponen. Lo único que se necesita para hacer películas es coraje, es sentir que uno tiene que hacer sus películas. Todos los directores de cine en buen estado físico

tendrían que poder conseguir hoy el dinero necesario, una miseria, para hacer una película como *El país del silencio y la oscuridad.* No esperen que el sistema financie cosas así. ¡Roben un banco, por el amor de Dios!

Creo que el trabajo que hicimos en esa película es de lo mejor que hice en mi vida. El enfoque tierno de la cámara se puede sentir. Yo quería mostrar a los personajes de la manera más directa posible y le dije a Schmidt-Reitwen que no usara el trípode porque resultaría demasiado estático y despiadado. Yo quería sentir la respiración de la cámara y, por extensión, la de las personas a las que estábamos filmando. Schmidt-Reitwen tenía que dejar que la cámara latiera como si fuera parte de su propio corazón. Yo no quería que usara el zoom sino que, allí donde fuera posible, se moviera entre la gente usando todo el cuerpo. Por ejemplo en la escena final con Herr Fleischmann, el sordo que se quedó ciego a los treinta y tres años y vivió seis años en un establo. ¿Recuerda la toma cuando se acerca a tocar el árbol? Es absolutamente inolvidable, un drama humano completo actuado en dos minutos. Si no hubiera visto el resto de la película y empezara a verla desde allí pensaría: "Bueno, tenemos un hombre abrazando un árbol". Lo que ocurre en la pantalla en ese momento *es* muy simple, pero se necesita la hora y media anterior para lograr que los espectadores se aflojen y sean lo suficientemente receptivos y sensibles para comprender que ese es uno de los momentos más profundos que uno puede encontrar. Yo no tenía una estructura preconcebida de la película antes de empezar a filmarla, pero cada cosa fue encontrando su lugar sin dificultad. En cuanto vi a Herr Fleischmann bajo el árbol supe que era una imagen tan impactante que probablemente sería el final de la película.

¿Dónde conoció a Fini?

Me habían pedido que hiciera un documental sobre las víctimas de la talidomida en Alemania Occidental, y produje una película llamada *Futuro minusválido*. Esta película no tiene elementos estilizados porque, al igual que *Los médicos voladores de África del Este*, fue producto de un encargo, en este caso de un joven cuyo mejor amigo estaba en silla de ruedas. Me pidieron que hiciera una película sólo sobre él, pero después de investigar

un poco sentí que el tema daba para más y filmé *Futuro minusválido* –otro ejemplo de lo que yo llamo un *Gebrauchsfilm*– y pude distribuirla entre las instituciones que se ocupan de los físicamente minusválidos y ayudarlas a dar estado público a su causa. En aquella época el tratamiento que se daba a los minusválidos era casi medieval. Por ejemplo, en Alemania había muy pocos ascensores en los edificios públicos o rampas para sillas de ruedas. Es probablemente una de mis películas con mayor conciencia política porque me propuse investigar el desarrollo de la legislación emergente en los Estados Unidos –que después se propagó por Alemania y otros países europeos– en beneficio de la minoría minusválida. La película contribuyó a un cambio en la concientización de esos temas en Alemania, que a su vez llevó a una nueva legislación. No sé si me gusta la película; hoy parece peligrosamente convencional. Si hoy tuviera que filmar una película como esa sería mucho más dura. En busca de las verdades más profundas no me arredraría ante nada, ni siquiera contando una historia tan trágica.

Y lo más importante de todo esto es que *Futuro minusválido* ue de algún modo la precursora de *El país del silencio y la oscudad* y directamente disparó su rodaje. Durante el rodaje, fuios a escuchar un discurso de Gustav Heinemann, el presidente de Alemania Occidental, con Schmidt-Reitwen, y ahí fue donde conocí a Fini. En la película aparece el momento en que la veo por primera vez: es una escena hacia la mitad de *El país del silencio y la oscuridad* cuando ella está en la conferencia de Heinemann y su acompañante le describe lo que ocurre a través del lenguaje táctil que utilizan. Estábamos filmando al presidente y me di vuelta y vi a un hombre dando golpecitos con las yemas de los dedos en la palma de la mano de la mujer sentada a su lado. De inmediato sentí que era algo grande que debía tener en cuenta y codeé suavemente a Schmidt-Reitwen, que hizo girar lentamente la cámara y los filmó.

Quisiera agregar algo sobre mi trabajo con Schmidt-Reitwen y otros camarógrafos. Tengo una relación simbiótica y muy física con los camarógrafos con quienes trabajo desde hace años. Con Thomas Mauch caminábamos con los cuerpos pegados, como un par de esquiadores. Más recientemente, trabajando con Peter Zeitlinger, le cruzaba un brazo sobre el pecho desde atrás o le encajaba la mano en el cinturón. Cada uno conoce perfectamente

los movimientos del otro, y si observo algo imprevisto y me interesa, oriento al camarógrafo hacia allí con un codazo o un susurro. En la secuencia final de *El país del silencio y la oscuridad* tenía rodeado a Jörg con el brazo y lo hice girar suavemente. De inmediato comprendió que había algo que él no había visto. Se dio vuelta y apuntó la cámara sobre Herr Fleischmann alejándose lentamente y después lo enfocó más de cerca bajo el árbol. Me encanta trabajar de esa manera.

¿Le resultó fácil convencer a Fini de dejarse filmar?

Fini me permitió hacer la película porque comprendió que no sólo trataría sobre ella, sino que sería importante para todos los que buscamos formas más claras de comunicación con el prójimo. Avanzamos a tientas con Fini, sin saber realmente qué estábamos haciendo, empujándola a zonas de las que jamás había hablado. El período de filmación fue de seis meses, más o menos. Por ejemplo, sabíamos que era el cumpleaños de Fini y, a manera de regalo, organicé un viaje en avión para ella. Fue la primera vez que voló. Y le encantó. Esperábamos que ocurriera algo, o armábamos una escena, o la acompañábamos en sus viajes a la Baja Baviera cuando iba a cuidar a otra persona sorda y ciega. Yo la amaba de verdad, e hice con ella cosas que no hizo nadie. Fini llevaba tanto tiempo sin hacer travesuras que decidí llevarla al campo en motocicleta a cazar furtivamente faisanes. Llevé mi rifle de pequeño calibre –ella lo escondió bajo su abrigo porque yo no tenía permiso para portar armas– y disparé varias veces. Fue muy excitante para ella porque sentía los disparos, olía la pólvora en la boca del rifle y estaba exultante porque por primera vez en la vida tenía la oportunidad de hacer algo fuera de la ley. Cuando más tarde desplumó el faisán seguía encantada con la travesura que habíamos hecho juntos, y el faisán fue doblemente sabroso para ambos. Incluso le pedí que cuidara a mi hijito Rudolph. Tenía apenas un año y nadie le había confiado jamás a Fini semejante responsabilidad. Y mi madre, que vivía en Munich, se hizo muy amiga de ella después del rodaje. Yo pasaba mucho tiempo lejos, filmando, y mi madre aprendió el lenguaje táctil para poder hablar con Fini. Ambos lo aprendimos bastante rápido, casi tan rápido como se aprende a escribir a máquina. Y al final yo incluso daba pequeños golpes en los dedos y las plantas

de los pies de Fini, y ella entendía. Así que fue mucho más que una película para nosotros. Fini murió unos cinco años después de la filmación.

¿Por qué quiso incluir niños sordos y ciegos de nacimiento?

Surgió naturalmente y me pareció importante mostrar un costado diferente de la historia. Fini quedó sorda y ciega en la adolescencia, lo que claramente marcó una diferencia real en la clase de contacto que tuvo con el mundo exterior. Nunca sabremos qué piensan esos otros niños del mundo que los rodea, porque no hay manera de comunicarse con ellos y el contacto rara vez excede los signos táctiles esenciales básicos: "Esto es un libro. Esto es calor. ¿Necesitas comer?".

Hay algunos casos famosos, como la norteamericana Helen Keller, una chica sorda y ciega de nacimiento que estudió filosofía. Su caso plantea muchos interrogantes sobre qué piensan y sienten esos niños sobre los conceptos abstractos, por no mencionar las emociones humanas innatas. Es casi seguro que sienten y comprenden emociones como el enojo y el miedo, igual que todo el mundo, pero no tenemos ninguna posibilidad de saber cómo luchan esos niños con los temores sin nombre que tienen adentro y que el mundo exterior jamás podrá explicar. Los niños que filmamos tenían momentos de miedo profundo que estaban pura y exclusivamente relacionados con lo que ocurría dentro de sus cabezas... lo cual, si lo pensamos un poco, es absolutamente alarmante.

¿Cómo reaccionó el público ante la película?

La televisión se negó a exhibir *El país del silencio y la oscuridad* durante dos años y medio. Yo me enfurecí tanto que amenacé a los ejecutivos de la emisora diciéndoles que compraría el canal dentro de veinticinco años, cuando fuera rico, y los dejaría a todos en la calle. Por supuesto que no me tomaron en serio, pero finalmente transigieron y la pasaron a última hora de la noche. La respuesta del público fue tan favorable que la repitieron dos veces poco después y fue un gran éxito. Inevitablemente algunos críticos (sobre todo en Alemania) me acusaron de explotador. Por suerte varias personas saltaron en defensa de la

película, entre ellas Oliver Sacks, el neurólogo autor de *Despertares*. La película le gustó muchísimo e hizo correr el rumor de que era un testimonio valioso. Admiro enormemente a Sacks por haberle dado a la película el espaldarazo que necesitaba.

Aguirre, la ira de Dios *fue su primer éxito internacional y es hasta hoy considerada uno de los grandes hitos del cine alemán de los años setenta. Pero el mundo tardó bastante en aceptarla.*

Aunque fue mi primer éxito internacional, casi nadie quería ver *Aguirre* cuando fue exhibida por primera vez, para un público muy limitado. Y también fue muy difícil conseguir el dinero para filmarla. Fue parcialmente financiada por una cadena de televisión alemana, la Hessicher Rundfunk, a cambio del derecho a exhibirla la misma noche de su estreno en los cines de Alemania, lo cual destruyó toda posibilidad de éxito comercial. El resto del presupuesto provino de las pequeñas ganacias obtenidas por mis películas anteriores, más un préstamo de mi hermano. Todos pensaban que era un guión difícil de filmar y todavía más difícil de vender, y en consecuencia desistieron de financiarla. Una vez terminada la película, al principio luchamos por venderla, pero finalmente quedó en manos de una distribuidora francesa que la exhibió en París durante tanto tiempo –dos años y medio seguidos– que el resto del mundo no tuvo más remedio que darse por enterado.

En cierto modo, con *Aguirre* me propuse crear una especie de película comercial, sobre todo si la comparamos con *Señales de vida* y *El país del silencio y la oscuridad*. *Aguirre* fue pensada para el gran público, no para los espectadores de cine-club. Viendo mis películas anteriores quedaba claro que hasta entonces yo sólo había trabajado para ese nicho del mercado, pero con *Aguirre* hice un esfuerzo consciente para llegar a un público más amplio. Si hubiera podido garantizame un público para la película, la habría hecho distinta, probablemente más cruenta y menos orientada a un género. Tal como quedó, probablemente resulte más fácil de comprender que el resto de mi obra anterior. La acción, por ejemplo, es mucho menos sutil que en una película como *Signos de vida*. Y existe una línea de demarcación real entre buenos y malos, como en los westerns clásicos, de modo que los espectadores pueden elegir a favor de quién estar.

Aguirre podría considerarse casi una película de género, un largometraje de aventuras a rajatablas que en la superficie presenta todas las características del género, pero a un nivel más profundo ofrece algo nuevo y más complejo. En su momento yo sentía que esa película era una especie de prueba personal. Era consciente de que, si fracasaba, ya no sería capaz de hacer algo que interesara al gran público y tendría que volver a filmar películas como *Señales de vida. Aguirre* fue una prueba de fuego para mi marginalidad. No sé de qué otra forma calificar a *Aguirre*, salvo decir que es una película muy personal y que continúa siendo parte fundamental de mi vida.

¿Cómo se le ocurrió hacer una película sobre un ignoto aventurero español del siglo XVI en busca de El Dorado?

Bueno, la película no es sobre el Aguirre real. Como ocurriría con *Kaspar Hauser* unos años después, sólo tomé los hechos básicos que se conocían sobre el hombre de carne y hueso y a partir de allí desarrollé mi propia historia. Por casualidad encontré en casa de un amigo un libro infantil sobre aventureros que incluía un texto muy breve sobre Lope de Aguirre, un conquistador español que había salido en busca de El Dorado y se hacía llamar "la ira de Dios". Aguirre inició una revuelta, se autoproclamó líder de la expedición, declaró destronado al rey de España y navegó el Amazonas hasta desembocar en el océano Atlántico casi al borde de la inanición. Esas pocas líneas me fascinaron y traté de averiguar más sobre él, pero se sabe muy poco de su vida. Sólo quedan unas páginas documentadas sobre Aguirre. Por lo general, la historia la cuentan los triunfadores... y Aguirre es uno de los grandes perdedores de la historia. Sin embargo hay varias piezas literarias sobre él –novelas y memorias que evocan su figura en términos casi legendarios–, aunque nadie sabe qué es verdad y qué es mentira en ellas. Por ejemplo, encontré una traducción de una carta de Aguirre a Felipe II de España donde maldice al rey, declarándolo destronado y despojándolo de todos sus derechos y prebendas, y se autoproclama Nuevo Emperador de El Dorado y Nueva España. Esa carta realmente me interesó por su lenguaje, su tono desafiante y su locura absoluta.

Me resulta difícil explicar mis sentimientos hacia Aguirre puesto que no me agrada analizar a los personajes, sino limitarme a

presentarlos al público. Aguirre me fascinó porque fue el primero que se atrevió a desafiar a la corona española y anunciar la independencia de una nación sudamericana. Al mismo tiempo estaba completamente loco y no sólo se rebelaba contra el poder político sino, también, contra la naturaleza misma.

En la película el protagonista insiste en que "cuando yo, Aguirre, quiera que los pájaros caigan muertos de los árboles, los pájaros caerán muertos de los árboles. Yo soy la Ira de Dios. La tierra que piso tiembla al verme". Al final de la historia, Aguirre no es el único que está loco: toda la situación es una locura. Una intensa sensación de amenaza envuelve a los personajes. Se siente que van hundiéndose cada vez más a medida que avanza la película, y en este aspecto el movimiento del tiempo en *Aguirre* es más importante que en cualquiera de mis otras películas. No es algo que pueda explicarse con palabras: hay que ver la película. Por este motivo quise filmar la película en orden cronológico, porque la cronología de la trama está muy vinculada al ritmo.

¿Los otros personajes de la película también existieron en la vida real?

Muchos de los personajes de la película fueron inventados, o si existieron en la vida real no participaron en la expedición que vemos en pantalla. Inventé algunos personajes basándome en los nombres que había leído en los documentos originales. El guión es invención pura, la voz *en off* lee el diario inventado que el monje escribe durante el viaje, aunque existió un monje de ese nombre que escribió un diario durante una expedición. Los historiadores siempre me preguntan dónde conseguí la documentación y yo siempre les respondo que la conseguí en tal o cual libro, pero que lamentablemente no puedo recordar el título.

Parece que los personajes y hasta los paisajes se mueven de una manera muy autodestructiva a lo largo de la película. Aguirre es claramente la causa, no sólo de su propia ruina, sino de la ruina de todos. Y el uso de la voz en off *le otorga una dimensión casi surreal a las escenas.*

Me alegra que lo vea de ese modo. A diferencia de las pocas páginas de documentos originales que aún se conservan de aquella

época, la voz *en off* del monje utiliza un lenguaje distanciado. Es irreal hasta el punto de que la película se lentifica y casi se detiene. En este sentido *Aguirre* tiene un verdadero sentido del ritmo. Trata sobre esa tremenda fuerza militar que avanza ininterrumpidamente hasta paralizarse. Y hacia el final impera la sensación, muy real, de que todos se están moviendo en círculos.

Lo que me interesaba de esa historia era cómo los conquistadores españoles marchaban en busca de El Dorado y poco a poco derivaban hacia sus muertes. Al principio vemos un ejército de mil hombres, pero al final queda un patético manojo de enfermos y heridos. La película ofrece al espectador dos perspectivas opuestas entre sí: el sentido de orientación aparentemente claro que guía la marcha de esas personas y el hecho de que busquen un lugar que ni siquiera existe. La expedición de Aguirre está condenada desde el comienzo. Lo sabemos –incluso antes de que empiece la película– cuando leemos que El Dorado es un invento de los indios. Y así nos enteramos de que lo que hacen estas personas es prácticamente una búsqueda automática de la derrota y la muerte. A veces pienso que Aguirre conduce deliberadamente a sus soldados a la destrucción. Y a su propia destrucción. Es como una tragedia griega; al final resulta obvio que él atrajo todos esos horrores sobre sí mismo. Aguirre se atreve a desafiar a la naturaleza hasta tal extremo que la naturaleza, inevitablemente, se venga de él.

En el transcurso de la película las cosas reales poco a poco adquieren cualidades irreales.

Sí, entran en el campo del delirio y se vuelven alucinatorias. En la mayoría de mis obras hay un fluir interno que es imposible de seguir con un simple reloj pulsera. Es como si los espectadores fueran llevados directamente y sin escalas al interior de las cosas. Eso se aprecia en toda la película, más específicamente desde la revuelta de Aguirre contra Urzúa. Mire con atención la escena de la "coronación" de Don Fernando de Guzmán y verá un *tableau*, una toma sumamente estilizada en la que todos los personajes miran directamente a cámara, como una foto antigua del siglo XIX. Es como la escena de la boda en *Signos de vida*, cuando la pareja recién casada y los padres de ambos posan para el fotógrafo en hilera. Miran directo a la cámara, que en este caso es

nuestra cámara cinematográfica. Lo que hice fue desafiar al actor Peter Brogle a correr conmigo lo más rápido posible unos dos kilómetros alrededor de Kos. Todos los demás estaban listos para filmarnos cuando volviéramos corriendo a toda velocidad. De golpe le arrojé a Peter una toalla para que se secara la cara y lo urgí a que se reuniera con los otros diciéndole: "Quiero que mires fijo la lente y bajes el ritmo de tu respiración". Y se quedó allí parado, el rostro desfigurado por completo, y cuando uno mira la escena realmente no entiende qué le pasa a ese tipo.

En esta clase de tomas, la película contiene el aliento. A mí me resultan tan desconcertantes e intensas como pueden resultarle a cualquier otro espectador, y estoy convencido de que momentos como este son los que verdaderamente deciden mis películas. Son los lugares donde los distintos cabos sueltos se anudan de golpe. Hacen avanzar la trama, aunque en realidad no sé cómo. La historia de *Aguirre* se presenta así discretamente, moviéndose entre lo que sería una manera de filmar casi documental y esos fotogramas congelados, sumamente estilizados. Hacia el final de la película, hasta el ruido de los pájaros y el silencio de la banda sonora adquieren rasgos espeluznantes e ilusorios. Cuando se escucha el silencio sabemos que hay indios rondando, y eso es sinónimo de muerte. Pasamos semanas grabando los pájaros y la banda de sonido consta de ocho pistas diferentes. No hay un solo pájaro que no haya sido cuidadosamente ubicado, como si se tratara de un gran coro. Para la música le describí a Florian Fricke lo que buscaba, algo a la vez patético y surreal. Y lo que compuso no es un canto real, pero tampoco es completamente artificial. Se ubica incómodamente entre las dos cosas. Y por eso incomoda.

Al final de la película, cuando Aguirre mira al mono a la cara, no estamos seguros de si eso que está ocurriendo es real o no.

Sí, podría ser una alucinación. Las cualidades surreales y los delirios febriles de la jungla se han adueñado de la fantasía de Aguirre y de todos los demás. Hasta la manera de morir de las personas en la película es operística, estilizada. Como la hija de Aguirre, que muere sin dolor, sin derramamiento de sangre, simplemente mirándolo fijo a los ojos. O la esposa de Urzúa, que durante toda la película lleva puesto un vestido azul. Cuando se interna en la selva presumiblemente para no volver a ser vista

jamás, de repente lleva puesta una hermosa túnica dorada. La lógica no juega ningún papel en esto, aquí imperan las intervenciones grandiosas. O por ejemplo cuando encuentran el barco en la copa del árbol. Esa imagen podría parecer irreal, pero a los soldados que van en la balsa –que ya han perdido por completo el sentido de la realidad– no les parece tan rara. Para esta toma yo quería lograr una sensación ligeramente estilizada, de modo que esperé esa extraña atmósfera que se produce durante la estación lluviosa, con la aparición de unas nubes muy ominosas aproximadamente una hora antes de que empiece a llover. A propósito, el barco es de verdad. Lo construimos en cinco partes: levantamos un enorme andamio de unos treinta metros alrededor del tronco y lo subimos con poleas. Veinticinco hombres trabajaron durante una semana seguida para armarlo. Quién sabe si no seguirá todavía allá arriba...

¿Cómo encontró los escenarios naturales? Cuando hablábamos de Fata Morgana *usted subrayó la importancia de encontrar "el ritmo y la sensualidad" del paisaje del desierto. ¿Podría decirse lo mismo del paisaje de la selva?*

Totalmente. En mis películas los paisajes nunca son meramente pintorescos ni funcionan como telones de fondo panorámicos, como suele ocurrir en las películas de Hollywood. En *Aguirre* la jungla nunca es mostrada como un ambiente bello y exuberante, como sí lo sería en una propaganda de televisión. Muchas veces la jungla que vemos en la película es una realidad tan extraña que nos cuesta creerla, y tal vez pensamos que es un efecto especial. En realidad la selva son nuestros sueños, nuestras emociones más profundas, nuestras pesadillas. Posee cualidades casi humanas. Es parte vital del paisaje interior de los personajes. La pregunta que me hice cuando enfrenté por primera vez la selva fue: ¿cómo puedo usar esta geografía para retratar los paisajes de la mente? Antes del rodaje yo nunca había estado en Perú, pero no obstante había imaginado los paisajes y la atmósfera con extrema precisión. Fue curioso, porque cuando llegué a Perú todo era exactamente como lo había imaginado. Como si los paisajes no tuvieran opción: tenían que adecuarse a mi imaginación y someterse a mis ideas sobre el aspecto que debían tener.

Me gusta dirigir paisajes tanto como me gusta dirigir actores y animales. Cuando digo esto la gente piensa que bromeo, pero es verdad. A menudo intento introducir una cierta atmósfera en un paisaje, utilizando el sonido y la visión para otorgarle un carácter definido. La mayoría de los directores se limitan a explotar los paisajes como telón de fondo de lo que ocurre en primer plano, y esta es una de las razones por la que me gustan tanto algunos trabajos de John Ford. Jamás utilizó el Monument Valley como una vista panorámica; más bien se valió de él para expresar el espíritu de sus personajes. Las películas del oeste en realidad hablan de nuestras nociones básicas de justicia. Y cuando veo el Monument Valley en sus películas en cierto modo empiezo a creer –lo cual no deja de asombrarme– en la justicia norteamericana. Creo que mi habilidad para comprender los paisajes es herencia de mi abuelo. Como ya dije, era arqueólogo y tenía verdadero instinto para el terreno. La humanidad había pasado 800 años buscando el Asclepeion que descubrió mi abuelo. El último sobreviviente de la excavación –el turco Ahmed, el que quería que me casara con su nieta– me llevó a conocer las inmensas y chatas llanuras de Cos. Otros arqueólogos habían realizado excavaciones en diez lugares diferentes sin encontrar nada de nada. Por razones insondables, mi abuelo decidió excavar en mitad de la llanura y casi enseguida descubrió un baño romano.

Los paisajes siempre se adaptan a las situaciones requeridas. Mire las tomas de *Nosferatu*, cuando la diligencia regresa a Wismar con Jonathan. Hay un plano largo de una calzada flanqueada a ambos lados por árboles y lagos. Hay una "serenidad" real en ese paisaje; es una imagen de quietud y belleza reales, aunque al mismo tiempo tiene también algo muy extraño. Y en *También los enanos empezaron pequeños* se aprecia sin rodeos lo importantes que son los paisajes de Lanzarote y cómo contribuyeron a esa atmósfera tan inhóspita y amenazante de la película. La isla es hoy una tierra baldía que fue devastada por erupciones volcánicas hace más de cien años. Tiene una cualidad estilizada de paisaje lunar. En aquel entonces era casi blanca y negra, prácticamente sin ninguna vegetación.

O mire la escena de los molinos de viento en *Signos de vida*, donde el sonido también tiene una importancia vital. Comencé por grabar a casi un millar de personas aplaudiendo al final de un concierto y distorsioné electrónicamente el registro para que

sonara como maderas golpeándose. Después le superpuse otro sonido: lo que se oye en el campo al apoyar la oreja sobre un poste de telégrafo cuando el viento pasa entre los cables. Se oye un zumbido, cuando éramos niños lo llamábamos "el canto del ángel". Luego mezclé el ruido de las maderas golpeándose con el "canto del ángel" y utilicé el sonido resultante como si fueran los molinos de viento. Esto no modifica físicamente los molinos ni el paisaje, pero modifica nuestra manera de mirarlos. Eso es lo que intenté traducir o reflejar: una perspectiva nueva y muy directa de las cosas que nos conmueva más profundamente que otros sonidos más "realistas".

¿Su comprensión de los paisajes tiene alguna relación con el hecho de que, incluso desde sus primeras películas, casi siempre haya filmado fuera de Alemania? No puede decirse que películas como Signos de vida *o* Aguirre *sean precisamente "provincianas"...*

Es difícil explicar por qué filmo películas tan lejos de mi país. En líneas generales, lo que busco en los paisajes es un lugar humano para el hombre, un área digna de los seres humanos. La búsqueda de paisajes utópicos es probablemente una búsqueda infinita, pero sé que si me quedo en un solo lugar jamás voy a encontrarlos. Si bien la mayoría de sus películas no me gustan, parece ser que para Ingmar Bergman el punto de partida es un rostro humano. El disparador de muchas de mis películas es el paisaje, se trate de un lugar real o imaginario o de una alucinación onírica, y cuando escribo un guión casi siempre describo paisajes que nunca he visto. Sé que existen en algún lugar y *nunca* fracasé a la hora de encontrarlos. En realidad, tal vez debería decir que los paisajes no son el impulso de la película sino que devienen el alma de la película. Y muchas veces los personajes y la historia llegan después, siempre de una manera muy natural.

Los paisajes en *Aguirre* no funcionan como decoración ni tampoco se espera que luzcan especialmente exóticos. Hay vida profunda en ellos, trasuntan una sensación de fuerza, una intensidad que jamás aparece en las películas de la industria del entretenimiento, donde la naturaleza siempre es algo artificial. Para encontrar los escenarios naturales de *Aguirre* navegué varios ríos tributarios del Amazonas porque necesitaba asegurarme de que

tuviéramos exactamente lo que necesitábamos. Y así descubrí que muchos brazos del río eran demasiado peligrosos para los técnicos y los actores con vestuario de época. Finalmente encontré unos rápidos espectaculares y de aspecto sumamente peligroso –aunque en realidad no eran *tan* peligrosos– donde podían entrar las balsas desde donde filmaríamos.

Deduzco que el rodaje de Aguirre *no fue fácil per se. Pero supongo que el presupuesto ínfimo y la escasez de técnicos tampoco ayudaron.*

La preproducción fue meticulosa. Construimos una especie de campamento para 450 personas, incluyendo los 270 indios de las montañas que actuaron como extras, en las inmediaciones del río Urubamba. Durante el rodaje nos trasladamos al río Huallaga y nuestro campamento se inundó. La filmación llevó aproximadamente seis semanas, y perdimos una semana entera trasladando al elenco y los técnicos de un tributario a otro, una distancia total de 1600 kilómetros. Cuando llegamos al río Nanay empezamos a vivir directamente en las balsas, una de ellas funcionaba como cocina. No podíamos hacer pie en tierra seca porque la selva estaba anegada varios kilómetros a la redonda en aquellas tierras bajas y planas. Todas las balsas flotaban en una hilera de más de un kilómetro de largo detrás de la balsa desde donde filmábamos. Eso nos permitía registrar las curvas del río sin que aparecieran otras balsas en escena. No había riberas y por las noches teníamos que atar las balsas a las ramas de los árboles que colgaban sobre el agua.

La gente debería recordar que el presupuesto de esa película fue de sólo 370.000 dólares, un tercio de los cuales fueron a parar a los bolsillos de Kinski, así que realmente no tuve mucha opción. No pude darme el lujo de llevar mucha gente conmigo río abajo y el equipo técnico no superaba las diez personas. Pudimos filmar poco en total, de modo que la relación entre la cantidad de material filmado y lo que después se ve en la película terminada fue nuevamente muy baja.

Alguna vez tuve que vender mis botas o mi reloj pulsera para conseguir un desayuno. *Aguirre* fue una película descalza, por así decirlo, una hija de la pobreza. Algunos actores y extras sentían que esa era una de las virtudes de la película y andaban todo el

tiempo vestidos como sus personajes, aunque el vestuario estaba lleno de moho debido a la terrible humedad. Pero, como usted bien sabe, me habría gastado el presupuesto íntegro en tres días de haber rodado la película en estudio. No tuve otra alternativa que salir a filmar, y muchas veces ocurrieron cosas que luego incorporé al guión. Una vez, mientras filmábamos, el río subió de golpe más de medio metro e inundó nuestros escenarios naturales. Se lo llevó todo, incluidas algunas balsas. Utilicé estos inconvenientes para ese momento de la película en que los españoles no saben si continuar y construir nuevas balsas o retroceder y reunirse con la expedición principal.

¿Qué puede decirme de las escenas donde las balsas atraviesan los rápidos?

Atravesar los rápidos llevó sólo dos minutos, o incluso menos; pero tuvimos que filmar la travesía por primera y única vez. En las películas de Hollywood el peligro nunca es real, pero en *Aguirre* el espectador puede sentir que las situaciones en que están inmersos los actores son reales. El camarógrafo Thomas Mauch y yo éramos los únicos que andábamos sueltos sobre la balsa. Todos los demás, incluidos los remeros indios, iban atados a las balsas con sogas. Habría sido imposible atarnos a Mauch y a mí porque teníamos que estar en todas partes en todo momento y movernos de un lado a otro con la cámara. En algunas tomas se ven con claridad las sogas que atan las muñecas de los actores.

Bajé los rápidos por primera vez durante la etapa de preproducción, para asegurarme de que los técnicos y los actores no corrieran riesgos innecesarios. Nuestra balsa de partió en dos y literalmente se desarmó, y una de las mitades quedó atrapada en un remolino. Lo que nos salvó fue que la otra mitad, donde estábamos nosotros, fue arrastrada por una corriente poderosísima que nos alejó varios kilómetros del remolino. Por supuesto que se tomaron numerosas precauciones para proteger a los actores y los técnicos, y una de esas precauciones fueron precisamente esas sólidas balsas de madera construidas por los indios locales, que eran expertos en esas cosas. Y también teníamos muy buenos remeros. Hecha la salvedad, también es cierto que a veces se emborrachaban y no tenían ningún control sobre el rumbo de la balsa. En cierta oportunidad el nivel del agua subió tan

rápido que una de las balsas quedó atrapada en el remolino durante dos días y se hizo pedazos. La escena en que los soldados quedan atrapados en el remolino y son encontrados muertos a la mañana siguiente fue muy difícil de filmar porque la corriente del río era sumamente rápida e increíblemente violenta. Después de un día entero de filmación les arrojamos sogas a los actores y ellos se las ataron a la cintura para poder llegar sanos y salvos a la orilla del río. A la mañana siguiente la balsa todavía estaba ahí, luchando contra la corriente feroz. Los actores se sentían muy orgullosos cuando llegaban a la orilla cada atardecer. Vomitaban a causa de las incesantes vueltas sobre su propio eje que daba la balsa, pero estaban dispuestos a volver al día siguiente para seguir filmando.

Y también hubo que afrontar varios otros problemas. Más o menos hacia la mitad del rodaje pareció que todo lo que habíamos filmado hasta entonces se había perdido camino a México, donde supuestamente iban a procesar nuestros negativos expuestos. Los únicos que estábamos al tanto éramos Mauch, mi hermano Lucki y yo. No les dijimos nada a los actores porque ya tenían bastantes dificultades con que lidiar, entre otras cosas mantenerse secos y calientes en la jungla. Sabíamos que era absurdo continuar filmando en esas condiciones, pero cinco semanas más tarde los negativos aparecieron frente a la oficina de la aduana, bajo un sol abrasador, en el aeropuerto de Lima. Lo que ocurrió fue que la empresa de encomiendas había sobornado a los funcionarios de aduana para que sellaran los documentos para de ese modo poder demostrarnos que nuestros negativos habían salido del país.

¿Y la última escena de la película, con todos esos monos?

Unos meses antes yo había contratado a un grupo de indios locales para que capturaran cientos de monitos salvajes, que son los que después invaden la balsa de Kinski. Pagué sólo la mitad de lo que me pedían por ellos porque sabía que si pagaba todo de entrada, el tipo que organizaba la captura huiría llevándose el dinero. Los monos pasaron varias semanas en Iquitos, pero cuando llegó el momento de usarlos en la película nos enteramos de que se los habían vendido a un empresario norteamericano y que estaban arriba de un avión a punto de despegar rumbo a los Estados

Unidos. Corrimos al aeropuerto e insistimos diciendo que éramos veterinarios y que teníamos que ver los certificados de vacunación de los animales. Gritamos tan fuerte que tuvieron que admitir que no tenían esos papeles y avergonzados bajaron a los monos del avión. Nosotros los cargamos en el camión y nos fuimos. Cuando empezamos a filmar la escena, los monos tuvieron un ataque de pánico y me mordieron todo. Ni siquiera pude gritar porque en ese momento estábamos grabando sonido en vivo.

¿Qué es lo que tanto lo atrae de la selva?

Como bávaro que soy tengo afinidad con la fertilidad de la selva, con los delirios febriles y la exuberancia física de la jungla. Para mí las selvas siempre han representado una forma intensificada de la realidad, aunque a decir verdad no suponen desafíos particularmente difíciles. Una jungla no es sino otra clase de bosque. Eso es todo. Las agencias de viajes son las que construyen el mito de la jungla peligrosa, plagada de riesgos. Para serle franco, ni siquiera sé cuáles son los peligros de la selva. Las serpientes escapan lo más rápido que pueden al verte y las pirañas jamás atacan... a menos que cometas alguna estupidez. Yo solía atraparlas con un anzuelo pequeño y me las comía. Inmediatamente después de pescar una, me tiraba al agua y nadaba un rato. Si uno no se mete en aguas estancadas, no tiene nada que temer de esos peces.

¿Dónde consiguió el vestuario y la utilería de la película?

Los conseguimos a través de una productora que había filmado una película en Perú poco tiempo atrás. Enviamos cajas llenas de arcabuces y partes de armaduras desde España, donde finalmente encontré todo lo que necesitaba. Y el transporte hasta la selva fue difícil de organizar porque tuvimos que meter todo –armaduras, equipo técnico y caballo– en un avión anfibio de gran tamaño.

¿Dónde encontró a los indios que hacen de extras en la película?

Todos provenían de las zonas montañosas. Visité una aldea y les expliqué de qué se trataba la película y lo que necesitaba de

ellos. Terminamos contratando a casi toda la población de la aldea, una gente muy predispuesta a la hora de realizar las difíciles tareas que les encomendábamos. Les pagamos bien, comparado que lo que habitualmente ganaban.

Una vez, después de haber filmado en el lodo y los pantanos, noté que los europeos estaban exhaustos y querían terminar por ese día. Pero los indios vinieron a preguntarme por qué parábamos. Decían que sería mucho más difícil continuar más tarde, y que por qué no seguíamos adelante y terminábamos lo que habíamos comenzado. Entendían que el trabajo que estaban haciendo no sólo era útil para ellos como individuos, sino también para la causa de los indios. Todos formaban parte de una cooperativa socialista en Lauramarca y eran muy conscientes de la situación política de Perú. También tenían una idea muy clara de su propia historia y de por qué las cosas eran como eran. Una vez me dijeron que la conquista española fue un verdadero impacto para ellos. Como si unos seres de otro planeta hubieran aterrizado en sus naves espaciales y se hubieran apoderado del mundo entero. Eso era lo que cada indio sentía en su interior.

Le dediqué la película a uno de esos indios, Hombrecito. Lo conocí en la plaza principal de Cuzco, donde tocaba la flauta. Nunca supe su verdadero nombre, pero todos lo llamaban Hombrecito. Me agradó tanto que le pedí que viniera a filmar con nosotros. Prometí pagarle bien, más de lo que ganaría en diez años tocando la flauta para los que pasaban. Al principio se negó diciendo que, si él dejaba de tocar la flauta en la plaza, todos los pobladores del Cuzco morirían. Siempre llevaba puestos tres pulóveres de lana, uno encima de otro. Se negaba a quitárselos porque pensaba que se los robarían, y decía que esos pulóveres "nos protegen a los pobres indios del mal aliento de los gringos". Un par de años después incluí un personaje llamado Hombrecito en la escena del circo de *El enigma de Kaspar Hauser*, pero llamé a un actor profesional para que hiciera el papel.

Aguirre *fue su primera colaboración con Kinski. ¿Tuvo presente a ese actor cuando escribió el guión?*

Escribí la mayor parte del guión en un ómnibus, yendo a Viena con el equipo de fútbol para el que jugaba. El viaje duró varias horas y todos estaban borrachos porque llévabamos varios

barriles de cerveza para obsequiárselos a nuestros oponentes, pero los muchachos del equipo se bebieron la mitad antes de llegar a destino. Yo iba en mi asiento con la máquina de escribir sobre las rodillas. Nuestro arquero, que viajaba apoyado sobre el respaldo de mi asiento, estaba tan borracho que vomitó sobre la máquina de escribir. Algunas páginas quedaron irrecuperables y tuve que tirarlas por la ventana. Había algunas escenas interesantes ahí, pero se perdieron. Así es la vida en el camino. Después, entre un partido y otro, escribí como loco durante tres días seguidos y terminé el guión.

Escribí el guión de una manera tan veloz, abrupta y espontánea que ni se me ocurrió pensar quién haría el papel. Pero en cuanto lo di por terminado, supe que era para Kinski y se lo envié de inmediato. Dos noches después, a las tres de la madrugada, me despertó el teléfono. Al principio no entendía qué estaba pasando. Lo único que escuchaba eran gritos incoherentes en el otro extremo de la línea. Era Kinski. Media hora después pude descifrar que vociferaba porque había entrado en éxtasis con el guión y quería interpretar a Aguirre.

¿Cómo era Kinski en el set de filmación?

En aquella época Kinski había abandonado su infame "Jesus Tour", algunas de cuyas escenas aparecen al comienzo de *Mi enemigo íntimo*. Llegó al rodaje en Perú todavía inmerso en ese Jesús ridiculizado e incomprendido. Se había identificado tanto con el personaje que sentía que debía continuar viviéndolo. El rodaje estuvo plagado de dificultades y cada día Kinski era testigo de los problemas que afrontábamos. No obstante, no paraba de tener rabietas: armaba escándalos o se ponía a gritar como loco si veía un mosquito.

Yo conocía su reputación. Kinski era probablemente el actor más difícil del mundo para trabajar. Trabajar con Brando era como ir al jardín de infantes comparado con Kinski. En una obra de teatro golpeó a un compañero tan fuerte con una espada que el actor tuvo que pasar tres meses internado en el hospital; en otra ocasión arrojó un candelabro contra los espectadores después de haberlos insultado primero de pies a cabeza. Durante el rodaje de *Aguirre*, en mitad de una escena, casi mató a otro actor golpeándolo en la cabeza con su espada. Por suerte el otro lleva-

ba puesto un casco, pero hasta el día de hoy carga con la cicatriz. Y en otra oportunidad los extras habían bebido de más y estaban haciendo demasiado ruido para el gusto de Kinski. Primero les gritó y los hostigó, y después agarró su rifle Wellington y disparó tres balas que atravesaron la pared de la choza. Había cuarenta y cinco tipos amontonados adentro y uno perdió una falange. Fue un milagro que Kinski no haya matado a ninguno. Inmediatamente le confisqué el rifle, que todavía conservo. Es uno de mis grandes recuerdos de él.

Durante la filmación me insultaba todos los días, al menos durante dos horas. Kinski había visto *También los enanos empezaron pequeños* y me llamaba "el director de enanos". Un término abusivo. Me gritaba delante de todos con una vocecita chillona y aguda, diciendo que era el peor de los insultos que yo me atreviera a dirigirlo a él, al gran actor. Yo siempre me quedaba callado, mirándolo.

¿Cómo reaccionó en la selva?

Kinski llegó en la etapa de preproducción con al menos media tonelada de equipo de alpinismo –carpas, bolsas de dormir, hachas y martillos para hielo– porque deseaba ardientemente exponerse a las inclemencias de la naturaleza. A decir verdad, sus ideas sobre la naturaleza eran bastante insípidas. En su jungla no estaban permitidos los mosquitos, ni tampoco la lluvia. La primera noche, después de haber armado su carpa, empezó a llover y naturalmente se mojó. Y tuvo uno de sus ataques de locura. Al día siguiente construimos un techo de hojas de palmera sobre su carpa. Insatisfecho con tan precaria solución, se mudó al único hotel que había en Machu Picchu. Todos bebíamos agua del río, pero Kinski tenía el privilegio de beber agua mineral.

Nunca llegamos a un acuerdo sin una pelea previa. Por temperamento Kinski tendía a la histeria, pero yo me las ingeniaba para esquivar el golpe y orientarlo hacia fines productivos. Y a veces tenía que recurrir a otros métodos. En cierta oportunidad, estando en el río Nanay hacia el final del rodaje, Kinski se puso a buscar una víctima para saltarle encima. Acostumbraba hacer eso cuando no sabía bien la letra. De golpe empezó a gritarle como loco al asistente de sonido: "¡Cerdo! ¡Te estabas burlando!". Me dijo que despidiera al sonidista allí mismo, pero yo le

respondí: "No, por supuesto que no voy a despedirlo. Si lo hiciera, todo el equipo técnico renunciaría por solidaridad". Kinski abandonó el rodaje y empezó a hacer las valijas, diciendo que conseguiría una lancha y se marcharía. Sin perder la calma, fui a verlo y le dije: "No puedes hacer esto. No puedes abandonar la película antes de terminar. La película es más importante que nuestros sentimientos personales. Es incluso más importante que nuestras vidas privadas. No puedo aceptar que hagas esto". Le dije que tenía un rifle y que antes de que llegara a la primera curva del río le metería ocho balas en la cabeza. La novena sería para mí. Instintivamente supo que yo no bromeaba y empezó a llamar a la policía a los gritos, como un desaforado. Pero el destacamento policial más próximo estaba a por lo menos 500 kilómetros de distancia. Yo no iba a permitir que abandonara la película. Él sabía que la cosa iba en serio y durante los diez días restantes de filmación fue muy dócil y se portó muy bien.

Pero estoy seguro de que usted piensa, incluso hasta hoy, que Kinski era la única persona que podía interpretar el papel de Aguirre.

Por supuesto, era un excelente actor y verdaderamente sabía moverse en cámara. Yo quería que Aguirre tuviera una joroba pequeña y maligna. Finalmente descarté la idea, pero quería que hubiera una diferencia entre los movimientos de Aguirre y los del resto de los personajes. Aguirre tenía que tener alguna clase de distorsión interna que aflorara a la superficie, y entonces decidimos que tuviera un brazo más largo que el otro. Y como su brazo izquierdo era tan corto, la espada nunca le colgaba de la cintura: le quedaba casi clavada en la axila. Introduje estas aberraciones físicas en la película con cuentagotas y exquisita precisión, y por eso hacia el final Aguirre se ve todavía más deforme. Kinski lo hizo a la perfección. Cuando aparece por primera vez camina como una araña, parece un cangrejo deslizándose sobre la arena. Como actor, Kinski sabía muchísimo de vestuario y yo aprendí mucho de él viéndolo supervisar cada puntada y cada ojal de su ropa.

Nadie podría haber domado a Kinski como lo hice yo hacia el final de *Aguirre*, y aunque habían pasado ya dos años del rodaje y él seguía diciendo que odiaba esa película, al final terminó

gustándole. Por supuesto que era una peste de hombre y una pesadilla trabajar con él, ¿pero a quién le importa eso? Lo importante son las películas que hicimos juntos.

La primera toma de la película es verdaderamente espectacular. ¿Figuraba en el guión o se topó con esa montaña y decidió filmarla in situ*?*

El guión original tenía un comienzo diferente al de la película terminada. Yo había planeado una escena en un glaciar, a más de 5000 metros sobre el nivel del mar, que comenzaba con una larga procesión de cerdos mareados por la altura bamboleándose en dirección a la cámara. Sólo unos minutos después de seguir los devaneos de esta hilera de animales el espectador advierte que forman parte de un ejército de aventureros españoles, y que van acompañados por cientos de ayudantes indios. Lamentablemente muchos integrantes del equipo sufrieron mal de altura en serio y tuve que descartar la idea.

Filmamos cerca de Machu Picchu, en una montaña que tenía una pared vertical recta de 600 metros. La selva es muy cerrada allí arriba, pero los incas excavaron una escalera inmensa en las rocas. En la película usamos esa senda para la escena donde cientos de personas emergen de las nubes. Fue una escena muy difícil de filmar. Iniciamos los traslados a las dos de la madrugada –hubo que subir los caballos, los cerdos, las llamas y los cañones– y cuando por fin llegué a la cima de la montaña llovía copiosamente, había una niebla densa y el valle estaba envuelto en una mortaja de nubes. No se podía ver nada, salvo nubes grises. Era un caos indescriptible, el suelo estaba extremadamente resbaladizo y era muy peligroso tener tantos extras allí arriba, unas 400 personas. Todos los indios que aparecen en la película eran oriundos de las tierras altas, a más de 4000 metros de altura, pero muchos tenían vértigo. Tuvimos que ingeniárnoslas para sujetar con sogas a los extras que tenían vértigo en esa senda para poder filmar la escena. Pasé buena parte del día tratando de convencer a todos de quedarse. Debo haber subido y bajado esos escalones tres o cuatro veces por lo menos para indicarle a la gente lo que tenía que hacer. No sé cómo, pero me las ingenié para convencerlos de que aquello era algo especial y extraordinario. Un par de horas después pude agradecerle a Dios porque nadie se había

ido, y la niebla y las nubes empezaron a disiparse sobre un costado de la montaña. Hicimos una sola toma: la hilera de gente con la niebla a un costado y la montaña al otro. Mientras la cámara filmaba tuve la profunda sensación de que la gracia de Dios estaba con la película y conmigo. Era como ser testigo del comienzo de algo extraordinario. Ese día supe definitivamente cuál era mi destino.

Pero Kinski se dio cuenta de que sólo sería un punto diminuto en el paisaje, y no el centro de la atención. Él quería un primer plano de su rostro sombrío liderando al ejército entero que avanzaba detrás, así que tuve que explicarle que en ese momento Aguirre todavía no era el líder de la expedición. Al final lo eliminé de la toma, porque además tenía la sensación de que la escena tendría más fuerza si no mostraba rostros humanos. Por si esto fuera poco, nuestras ideas del paisaje no podían ser más opuestas. Kinski quería que la cámara filmara una toma panorámica de Machu Picchu, cima incluida, muy al estilo tarjeta postal de las películas de Hollywood, donde el paisaje funcionara como un bello telón de fondo para realzar la escena. Como una propaganda de televisión o una tarjeta postal. Pero yo quería un plano detalle extático de ese paisaje donde se harían visibles el drama, la pasión y el pathos humanos. Él no entendía mi punto de vista, pero para mí era crucial.

¿Y qué puede decirme de los críticos que opinan que su película es una especie de metáfora del nazismo, en la que Aguirre inevitablemente actúa el papel de Hitler? ¿O los que dicen que utilizó elementos del romanticismo alemán?

La única manera de responder a esa pregunta es decir que muchísimos escritores, artistas y cineastas son muy malinterpretados en Alemania porque su obra es vista explícitamente a la luz de la historia del país. Esa clase de malentendidos esperan a los artistas alemanes a la vuelta de cada esquina. Por supuesto que yo, como la mayoría de los alemanes, soy muy consciente de la historia de mi país. Incluso siento aprensión por los comerciales de insecticidas, y sé que del insecticidio al genocidio hay un solo paso. La herencia que Hitler le dejó al pueblo alemán nos ha vuelto hipersensibles a muchos, hasta el día de hoy. Pero jamás tuve la intención de crear una metáfora de Hitler con *Aguirre*.

Usted ya había trabajado con Thomas Mauch en Signos de vida *y en* También los enanos empezaron pequeños. *¿Adoptó un enfoque diferente para filmar la selva?*

En realidad, no. En el caso de *Aguirre* yo quería usar una cámara manual durante buena parte del rodaje. Una de las claves de esa película es el contacto físico de la cámara con los actores. Como dije antes, Mauch y yo teníamos una relación muy cercana cuando trabajábamos, y en esta película fuimos casi como hermanos siameses, moviéndonos siempre en sincronía.

Aunque no volvimos a trabajar juntos hasta *Fitzcarraldo*, años después de *Aguirre*, ni siquiera tuve necesidad de explicarle a Mauch lo que quería en ciertas escenas, porque él ya lo sabía intuitivamente. Para la escena final de *Aguirre* nos subimos juntos a una lancha que daba vueltas alrededor de la balsa. Yo mismo la maniobraba, tal como había conducido la camioneta en el desierto en *Fata Morgana*. Cuando una lancha se acerca a una balsa a sesenta kilómetros por hora crea una estela enorme, lo cual hacía que tuviéramos que movernos entre las olas que íbamos creando. Yo tenía que sentir con todo el cuerpo el movimiento de las olas cuando me acercaba a la balsa, y este proceso es un excelente ejemplo de lo que quiero expresar cuando digo que filmar películas es un acto muy visceral. Durante la preproducción desarrollé una fuerte sensación física de las corrientes fluviales –vital para filmar allí– ayudando a construir una balsa y navegando los rápidos del Amazonas por mi propia cuenta. Aguirre desafía a la naturaleza hasta un extremo tal que su osadía pasó a ser un elemento central para la manera de hacer la película. Y por eso *Aguirre* se transformó en una aventura verdaderamente atlética. Yo buscaba una comprensión puramente táctil y corporal de las cosas, y eso fue lo que hizo posible la película para mí.

Filmamos *Aguirre* con una sola cámara, por lo cual nos vimos obligados a trabajar de una manera muy simple e incluso brutal durante el rodaje. Pero yo creo que eso le sumó autenticidad y vida a la película. No tiene nada de esa brillosa sofisticación multicámara que encontramos en las películas de Hollywood. En mi opinión, es precisamente por este motivo que *Aguirre* logró sobrevivir al paso del tiempo. Es una película tan básica que es imposible volverla más despojada de lo que es. La cámara que

usamos era la misma que había robado en la Escuela de Cine de Munich. Pedí que me prestaran una, pero tuve que soportar una negativa arrogante. Así que liberé la cámara por tiempo indefinido. Tenían una hilera de cámaras sobre un estante, pero jamás de los jamases se las prestaban a los directores jóvenes. Un día me encontré solo en esa habitación, frente al gabinete sin llave, y salí con una cámara en la mano. Era una cámara muy simple, de 35 mm, y la usé en muchas películas, de modo que no lo considero un robo. Para mí era una necesidad. Quería hacer películas y necesitaba una cámara; tenía una especie de derecho natural a esa herramienta. Si uno necesita aire para respirar y lo encierran en un cuarto, debe tomar cincel y martillo y abrir un agujero en la pared. Es su derecho absoluto.

Cuando era niño le gustaba mucho el salto de esquí. ¿Por qué lo entusiasma tanto ese deporte y de dónde sacó la idea para filmar El gran éxtasis del tallador de madera Steiner?

Nunca establecí una distinción entre mis largometrajes y mis "documentales". Para mí todas son películas y *El gran éxtasis del tallador de madera Steiner* es definitivamente una de las más importantes.

Siempre me he sentido muy cerca de los saltadores de esquí. Crecí con los esquíes puestos, literalmente, como todos los niños en Sachrang. Soñaba con llegar a ser un gran esquiador y campeón nacional en salto de esquí. Eso fue hasta que un amigo mío tuvo un accidente horrible. Después apareció el saltador de esquí suizo Walter Steiner. Él sí que era capaz de volar como un pájaro y de experimentar físicamente todo lo que yo había soñado alguna vez: superar la ley de gravedad. Le escribí a Steiner, porque para mí era absolutamente el más grande su generación. Steiner también es tallador de profesión y ha diseminado su arte en troncos de árboles ocultos en las montañas donde vive. Cada vez que encontraba un tocón, tallaba algo: tal vez un rostro lleno de horror. Parece que unos senderistas encontraron algunas de sus tallas, pero la mayoría permanecen sin descubrir y muy pocas personas saben dónde están. Steiner respondió mi carta y tuvo la amabilidad de sugerir que nos encontráramos en su casa en Suiza. Aunque es un hombre introvertido y taciturno nos entendimos de inmediato y él captó rápidamente mis intenciones.

Le conté que cuando lo vi por primera vez en las pistas, a los diecisiete años, muy rezagado respecto de los otros competidores, les dije a mis amigos: "Están viendo al próximo campeón mundial". Y Steiner fue dos veces campeón mundial unos años más tarde. La cadena de televisión para la que filmaba estuvo llamándome durante todo el torneo para decirme que en las competencias anteriores Steiner había terminado en el puesto 35 y sugerirme que eligiera otro saltador para la película. Pero yo sabía que ese hombre era el mejor de todos. En la rampa gigante de Planica los sobrevoló a todos e incluso tuvo que salir desde más abajo que el resto, pues de lo contrario habría aterrizado sobre terreno duro y se habría matado.

Lo interesante de *El gran éxtasis...* es que, si bien el rodaje transcurrió sin mayores altibajos, yo no tenía claro mentalmente cómo sería la película. Me resultaba muy difícil lograr que Steiner se abriera ante la cámara, y en realidad no estaba seguro de lo que iba a hacer con el material filmado. Una noche, estando con él y con los técnicos, lo agarramos entre todos y lo levantamos en andas y corrimos por las calles llevándolo. Él me miró desde allá arriba y dijo: "¿Por qué hacen esto?". "Porque yo sé que no existe nadie más grande que usted en este deporte", le respondí. Sentía todo el peso de su muslo en mi hombro. En ese instante la película se volvió clara para mí, gracias a esa conexión física inmediata con Steiner. Sé que suena extraño, pero sólo después de eso pude responder verdaderamente a las tomas que teníamos de Steiner volando en el aire y recién entonces entendí cómo usarlas. Después de ese episodio, Steiner también parecía sentirse más cómodo hablando en cámara. Como si también hubiera reaccionado al contacto físico. Seguía siendo difícil entenderse con palabras, pero después de aquella noche sentí una nueva conexión con él.

¿Cuál es, exactamente, el "gran éxtasis"?

Éxtasis, en este contexto, es algo que usted conocería si alguna vez hubiera saltado en esquí. Puede verlo en los rostros de los esquiadores en la película, cuando pasan velocísimos frente a la cámara, boquiabiertos, con esas expresiones increíbles. La mayoría no pueden volar si no abren la boca, cosa que confiere una hermosa sensación de éxtasis a todo el movimiento.

El salto de esquí no es una mera hazaña deportiva; también es algo muy espiritual, tiene que ver con dominar el miedo a la muerte y al aislamiento. Es un deporte al menos parcialmente suicida y lleno de una soledad absoluta. Un esquiador de pendiente puede detenerse a mitad de camino si es necesario, pero cuando los saltadores se lanzan a la pista nada puede detenerlos. Es como si volaran hacia el abismo más profundo, más oscuro que existe. Son hombres que se apartan de todo lo que somos como seres humanos y superan este miedo mortal, esta profunda angustia que sufrimos; eso es lo asombroso de los saltadores de esquí. Y rara vez se ven hombres musculosos y atléticos allá arriba en las rampas; siempre son muchachitos muy jóvenes mortalmente pálidos y llenos de granos con una mirada titubeante en los ojos. Sueñan que pueden volar y quieren entrar en ese éxtasis que los empuja contra las leyes de la naturaleza. En este sentido, siempre pensé que Steiner era un hermano gemelo de Fitzcarraldo, un hombre que también desafía la ley de gravedad empujando un barco cuesta arriba en la montaña.

Teníamos cinco camarógrafos con cámaras especiales que filmaban en extrema cámara lenta, algo así como cuatrocientos o quinientos fotogramas por segundo. Filmar a esa velocidad es todo un desafío. Como el rollo de película se acaba en pocos segundos los camarógrafos se veían obligados a hacer paneos violentos para seguir la trayectoria de los saltadores, enfocando hacia arriba y hacia abajo al mismo tiempo. Se necesitaba una enorme cantidad de energía para controlar esas cámaras y todos hicieron un excelente trabajo.

¿Fue difícil lograr que Steiner contara la historia del cuervo? Es una historia muy potente, sobre todo si recordamos que al comienzo de la película Steiner comenta que cuando era niño "todo el tiempo soñaba con volar".

Yo miré su álbum de fotos familiares y encontré una de él con un cuervo, cuando era niño. Le pregunté por la foto, pero Steiner dio vuelta la página diciendo: "Sí, una vez tuve un cuervo". Y yo di vuelta la página otra vez y le dije: "Este cuervo tenía algo especial. Cuénteme". Me llevó tres intentos más, en tres días diferentes, conseguir que aceptara contar la historia sentimental de ese cuervo. Se lo ve muy incómodo cuando explica que, cuando

tenía doce años, su único amigo era ese cuervo al que alimentaba con leche y pan. Tanto el cuervo como Steiner se sentían avergonzados de su amistad, y por eso el cuervo lo esperaba lejos de la escuela y recién cuando los otros chicos se iban se posaba sobre su hombro y caminaban juntos por el bosque. El cuervo empezó a perder las plumas y los otros cuervos lo atacaron a picotazos y lo dejaron al borde de la muerte. Lo lastimaron tanto que Steiner tuvo que pegarle un balazo. "Era una tortura ver cómo lo atormentaban los de su misma especie porque ya no podía volar", dice. De esa escena corto y enseguida paso a otra de Steiner volando en cámara lenta. La toma dura poco más de un minuto e incluye un texto basado en palabras de Robert Walser: "Quisiera estar completamente solo en este mundo, yo, Steiner, y ningún otro ser vivo. Ni sol, ni cultura, desnudo en una roca alta; ni tormenta, ni nieve, ni calles, ni bancos, ni tiempo ni respiración. Entonces ya no tendría miedo".

La historia del cuervo me causó tanta impresión que un par de años después hice un cortometraje llamado *Nadie quiere jugar conmigo*, en el que Martin, un niño, le explica a su compañera de clase Nicole que tiene en su casa un cuervo llamado Max. El corto fue filmado con y para niños de preescolar y está parcialmente basado en historias reales que me contaron los propios niños. Tal como ocurriera con *Los médicos voladores de África del Este*, yo quería saber cómo perciben las cosas los niños pequeños que sufren y antes de empezar el rodaje les mostré algunas pinturas. Los resultados fueron muy misteriosos y reveladores. Recuerdo una pintura del Renacimiento italiano que tenía en el fondo una ciudad completa con castillos y muelles y cientos de personas dando vueltas entre barcos que estaban siendo descargados, una pintura en la que pasaban toda clase de cosas. Proyecté una diapositiva de la pintura durante unos diez segundos y luego me di vuelta y les pregunté a los niños: "¿Qué fue lo que vieron?". Y cuatro o cinco gritaron al unísono: "¡Un caballo! ¡Un caballo!". "¿Dónde diablos está el caballo?" pensé para mis adentros. Volví a proyectar la diapositiva y lo busqué. "¡Ahí!" gritaron todos. Y sí, en un rincón de la pintura había un solo caballo con un solo jinete con su lanza. Eso me dejó pensando hasta hoy.

¿Qué puede decirnos sobre su uso de los animales? Desde los primeros tiempos de la nunca vista Juego en la arena *hasta el*

dromedario arrodillado en También los enanos empezaron pequeños *y los monos en* Aguirre, *siempre incluye animales en sus películas. Mi favorito es el mono abofeteado en* Woyzeck.

¡Ah, sí! Es un lindo animal. Sabía que iba a preguntarme esto y debo admitir que no tengo una respuesta decente para darle. Por favor no me pida explicaciones. Por supuesto que me gusta usar animales en mis películas y me resulta interesante trabajar con ellos. También me gusta mirar esos programas de televisión bizarros donde la gente manda videos de gatos locos o de hámsters que tocan el piano, esa clase de cosas. Pero lo último que tengo es un concepto abstracto para explicar por qué un determinado animal significa tal o cual cosa. Sólo sé que tienen un peso enorme en mis películas y que algunas de las actuaciones más hilarantes que vi en mi vida fueron actuaciones de animales.

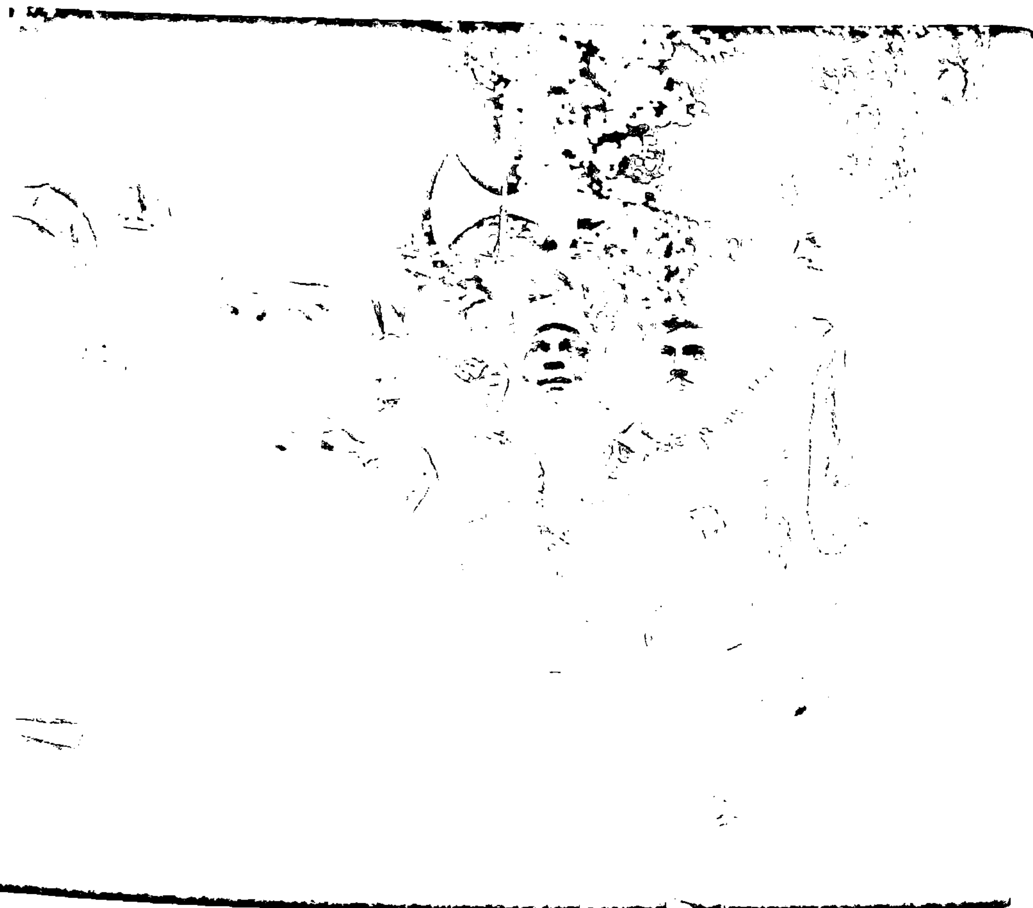
Probablemente encontrará animales en casi todas mis películas. Todos recuerdan a la gallina danzante al final de *Stroszek*. Quince años antes yo había visto un espectáculo ridículo y totalmente bizarro en una reserva cherokee en Carolina del Norte y la gallina me había quedado en la cabeza. Sabía que tendría que volver a filmarla. Pero, como para la fecha en que queríamos comenzar *Stroszek* todos los animales que usualmente estaban en la reserva ya habrían sido trasladados a un lugar más cálido, tres meses antes de nuestra llegada hablé con la gente que entrenaba a las aves para que bailaran esa danza de corral. Por lo general, las gallinas bailaban unos cinco segundos y después picoteaban un grano de maíz cuando alguien del público colocaba un cuarto de dólar en la máquina. Pero yo necesitaba que la gallina siguiera bailando el mayor tiempo posible y eso demandó varias semanas de entrenamiento intensivo. Si vuelve a mirar la escena, verá también un conejo maniático saltando sobre un camión de bomberos de juguete y un pato tocando unos tambores. En aquel momento a nadie le gustaba la gallina. El equipo técnico en pleno estaba en contra de ella y no quería filmarla y no paraban de preguntarme si de verdad íbamos a filmar esa mierda después de haber invertido tanto tiempo en esa película estúpida. "¿De verdad tenemos que encender la cámara para esta basura?" dijo Mauch. Y yo le respondí: "Esto es algo verdaderamente grande. Parece una estupidez si lo miras a simple vista, ¿pero no te das cuenta de que hay algo grandioso en esto, algo que está

más allá de lo que somos?". Y quizás sea también una gran metáfora, aunque no sabría decir de qué.

¿Usted está obsesionado con las gallinas, no?

Puede que tenga razón. Mire a una gallina a los ojos y verá auténtica estupidez. Es una especie de estupidez sin fondo, una estupidez maligna. Son las criaturas más espantosas, caníbales y pesadillescas de este mundo. En *También los enanos empezaron pequeños* vemos a un grupo de gallinas intentando devorarse unas a otras. Y en dos de mis películas, *Kaspar Hauser* y *Signos de vida*, muestro cómo engañar a las gallinas hipnotizándolas.

Hace unos años estaba buscando el gallo más grande que pudiera encontrar y me hablaron de un tipo en Petaluma, California, que había tenido un gallo llamado Weirdo que pesaba trece kilos. Lamentablemente Weirdo había muerto, pero sus hijos estaban vivos, ¿y adivine una cosa? Eran todavía más voluminosos. Viajé a Petaluma y encontré a Ralph, hijo de Weirdo, ¡que pesaba ni más ni menos que catorce kilos y medio! Después encontré a Frank, una raza especial de caballo en miniatura que medía menos de sesenta centímetros de alto. Le dije al dueño de Frank que quería filmar a Ralph persiguiendo a Frank –montado por un lilliputiense– alrededor de la sequoia más grande del mundo, treinta metros de circunferencia. Habría sido asombroso, porque el caballo y el lilliputiense juntos eran más pequeños que el gallo Ralph. Pero lamentablemente el propietario de Frank se negó. Dijo que Frank quedaría como un estúpido si hacía eso.



Aguirre, la ira de Dios

4

ATLÉTICO Y ESTÉTICO

Una idea que aparece constantemente en nuestras conversaciones es su célebre máxima herzogiana: "filmar películas es un procedimiento atlético, no estético".

Como dije antes, cuando era niño practicaba salto de esquí. En circunstancias normales, al despegar de la rampa hay que echar la cabeza hacia atrás al caer, pero nosotros embestíamos con las cabezas hacia adelante, como al zambullirse. Lo hacíamos así para neutralizar la presión del aire, que tiende a empujarte hacia atrás. Es como si alguien diera un salto suicida desde gran altura y se arrepintiera de su decisión al darse cuenta, a mitad de camino en el vacío, de que nadie puede ayudarlo. Lo mismo pasa cuando se filma una película. Una vez que se empieza, ya nadie puede ayudarte. Uno tiene que superar sus miedos y llevar el proyecto a una conclusión.

Todos los que hacen películas deben ser atletas en cierto grado porque el cine no nace del pensamiento académico abstracto; nace de tus rodillas y de tus muslos. Y también deben estar dispuestos a trabajar veinticuatro horas diarias. Cualquiera que haya hecho una película –y la mayoría de los críticos jamás han estado detrás de una cámara– lo sabe. Yo también intento hacer personalmente la mayor parte de la preproducción –sobre todo la búsqueda de los escenarios naturales– cuando filmo una película. Soy experto en entender y leer cartografías y, munido de un buen mapa, no me resulta difícil imaginar dónde encontraré los paisajes y ambientes que busco. Por supuesto que es imposible hacer todo yo solo y por eso tengo un equipo de asistentes y productores muy eficaces y comprometidos con el trabajo. Pero aprendí, de la peor manera, que es fundamental saber por anticipado qué puede depararme un escenario natural. Durante el rodaje de una película siempre hay sorpresas, pero si hice bien mi tarea de preproducción



El enigma de Kaspar Hauser

necesariamente tendré una idea bastante acertada de lo que me depararán las próximas semanas. *Siempre* hay grandes fuerzas contrarias durante el rodaje de una película, pero si durante la preproducción compruebo que mis planes originales por algún motivo no son factibles, inmediatamente modifico la escena.

Más de una vez he dicho que me gusta llevar copias de mis películas. Pesan más de veinte kilos atadas todas juntas con una soga. No es una experiencia agradable cargar con semejante bulto, pero me encanta bajarlas del auto y llevarlas a una sala de proyección. Es un verdadero alivio sentir el peso y después quitárselo de encima: es la última etapa del acto visceral de filmar películas. Y jamás uso megáfono cuando dirijo; hablo tan alto como sea necesario para hacerme escuchar, pero siempre me cuido de no gritar. Tampoco utilizo visor y jamás señalo con el dedo. Seguiré filmando películas siempre y cuando continúe siendo físicamente apto para hacerlo. Prefiero perder un ojo a perder una pierna. Para serle franco, si mañana perdiera una pierna dejaría de filmar aunque mi mente y mi vista continuaran estando en perfectas condiciones.

Usted mencionó su amor por el salto de esquí y también comentó que había integrado un equipo de fútbol en Munich. ¿Siempre tuvo esa fascinación por la actividad física?

Toda mi vida estuve relacionado con el atletismo. Fui esquiador y jugador de fútbol hasta que sufrí un accidente grave. No obstante, cuando filmo una película, la gente siempre piensa que es producto de una idea académica abstracta sobre el desarrollo de la trama, o de una teoría intelectual de cómo debería funcionar "la narración". Cuando dirijo una película me siento como el entrenador de un equipo de fútbol que les ha suministrado tácticas a sus jugadores para llevar adelante el partido pero sabe que es vital que los jugadores reaccionen ante las situaciones inesperadas. Saber usar el espacio que me rodeaba era mi única cualidad como futbolista de vuelo bajo. Jugué para un equipo de tercera división durante años y anoté montones de goles, aunque técnicamente casi todos eran mucho más veloces y mejores jugadores que yo. Pero yo sabía leer el juego y casi siempre estaba en el lugar donde aterrizaba la pelota. Cuando pateaba no veía los dos postes y la barra horizontal, pero sabía dónde estaba el arco.

Si me hubiera puesto a pensar seriamente en lo que estaba haciendo, mi juego se habría desbaratado en cuestión de segundos y la pelota habría sido bloqueada por cinco defensores. Es lo mismo que hacer películas. Cuando uno ve algo, no debe perder tiempo en deliberaciones estructurales. Debe tirarse de cabeza, físicamente, sin miedo.

Cuando filmo interiores, por ejemplo, siempre trabajo en estrecha cooperación con el escenógrafo y juntos movemos los objetos pesados si es necesario, por ejemplo empujamos el piano de un rincón a otro para ver si queda bien. Si nos parece que no queda bien, volvemos a moverlo. Reorganizar con mis propias manos el mobiliario de una habitación me otorga el conocimiento físico necesario para operar dentro de ese espacio. Este tipo de conocimiento –esta capacidad de orientación absoluta dentro de un espacio dado– ha decidido más de una batalla importante a mi favor. Para un director es vital conocer el espacio donde filmará, de modo que cuando lleguen los actores y el equipo técnico sepa exactamente qué lente utilizará en la toma y hacia dónde apuntará la cámara. Si resuelvo esas cosas por anticipado, luego puedo distribuir rápidamente a los actores frente a la cámara sin perder tiempo.

Hay una escena muy breve en *El enigma de Kaspar Hauser*, que fue filmada en un jardín al que le dedicamos seis meses de trabajo durante la etapa de preproducción. Antes de nuestra llegada era un sembrado de papas. Yo mismo planté allí frutillas y arvejas y flores, no sólo para lograr el aspecto de los jardines paisajísticos de la época sino para saber exactamente dónde estaba cada planta y cada hortaliza y poder moverme fluidamente por ese espacio cuando llegara el momento de filmar. O por ejemplo la escena de la muerte de Kaspar, en la que aparecen varias personas rodeando su cama. Hay un equilibrio perfecto en el espacio, es como un retablo humano, pero lo armamos en segundos sin tener una estética previamente planeada. Usted no lograría llenar ese espacio de una manera más eficaz ni aunque le diera tres días para mover a los actores de un lugar a otro a fin de encontrar una imagen más equilibrada. El resultado final fue producto de mi total e inmediato conocimiento físico del espacio donde filmábamos, de saber qué aspecto tenían los actores con sus ropas y dónde estaba parado exactamente cada uno, de saber dónde estaba la cámara y qué lente estábamos usando.

¿Por lo general evita trabajar en estudios de filmación?

Durante toda mi carrera como director he evitado filmar en estudios, porque siento que matan esa espontaneidad que es esencial al tipo de cine que quiero crear. Mi cine no puede surgir en la atmósfera constrictiva de un estudio de filmación, y la única vez que pasé un día entero en un estudio fue para filmar con croma una toma de *Invencible*, cuando el chico vuela por el aire. El mundo del estudio rara vez le depara sorpresas al director, en parte porque uno sólo se topa con gente a la que le ha pagado para que esté ahí. No hay escenarios naturales; sólo cuatro sólidas paredes y un techo. Otro pecado en el que jamás incurro –porque inevitablemente destruye la espontaneidad necesaria en toda filmación– es hacer un *storyboard*. Siempre ocurren cosas inesperadas si uno mantiene la mente abierta, mientras que el guión gráfico es un instrumento propio de cobardes que no confían en su imaginación y son esclavos de una matriz.

En líneas generales, abordo cada escena sabiendo lo que quiero desde un comienzo, pero no obstante permito que la acción se desarrolle naturalmente sin saber cuántas tomas ni qué ángulos de cámara vamos a necesitar. Si una escena transcurre de manera diferente a mi idea original debido a elementos "externos" –el clima, el medio ambiente, el trabajo de los actores, cosas por el estilo–, pero no obstante es orgánica y no se desvía caprichosamente del guión original, por lo general trato de incluir esos nuevos elementos. Como director de cine tengo el deber de estar abierto a esas oportunidades. De hecho, son bienvenidas. Mi cine estaría muerto si no tuviera un mundo exterior frente al cual reaccionar, y lo mismo ocurre cuando trabajo como director de ópera. Cualquier cantante o actor de teatro podrá decirle que cada función tiene una vida diferente y que hay que dar lugar para que afloren esos cambios; de lo contrario, lo que hay de vivo en la obra muere dolorosamente.

¿Y qué opina de permitir que los actores improvisen durante una escena? ¿Le parece aceptable?

Si bien no tengo una idea técnica anticipada de las tomas específicas que requiere cada escena, siempre sé con poderosa

certeza de qué se trata. Normalmente empiezo a trabajar con los actores, los distribuyo en el espacio, veo qué podría pasar si, por ejemplo, él está parado allí y ella está sentada aquí, y qué ocurriría si se mueven. Una vez ubicados los actores, trabajo a la par del camarógrafo para decidir dónde debe estar la cámara y qué movimientos requiere la escena, si es que requiere. En *Invencible* hay una escena donde Zishe desafía al famoso forzudo del circo. La *script* me volvía loco preguntándome: "¿Cuántas tomas vamos a hacer ahora?".Y yo le respondía: "¿Cómo puedo saberlo?". Después de un rato le dije que se callara y mirara la escena con todos los demás. "Dejemos que fluya. Veamos qué hacen y cuánto tiempo les lleva" le dije. No pretendo insinuar con esto que improviso mis películas, porque no lo hago. Pero dejo un margen bastante más amplio que lo habitual para lo inesperado en mi trabajo. Para esa escena de *Invencible* de hecho filmamos cuatro minutos y medio sin parar y el resultado fue tan bueno que sólo tuvimos que hacer un par de cambios de plano al público, además de recortarla un poco. Yo sabía que los dos forzudos eran grandes amigos que se conocían de competiciones previas y les había explicado exactamente lo que quería para la escena. Ellos sabían hacia dónde pretendía llevarlo el otro en cada etapa de la lucha y cuál sería el próximo movimiento, de modo que me limité a dejar que la escena se desarrollara por sí sola, naturalmente.

Cuando escribo un guión siempre soy consciente de que las cosas van a cambiar –incluso pueden agregarse personajes– en cuanto empiece el rodaje, y por eso nunca lleno servilmente página tras página con parlamentos de diálogo. En mis primeros guiones figuraban algunas frases clave, pero generalmente nada más. Es importante dejar que la vida real y las imágenes reales invadan la película en una etapa posterior. En vez de incluir un diálogo palabra por palabra, el guión debe "describir" el diálogo y en todo caso incluir los títulos de las escenas, por ejemplo "Descenso al Valle del Urubamba". Escribí buena parte del diálogo de *El enigma de Kaspar Hauser* mientras colocaban las luces, sentado en medio de los técnicos, porque los actores necesitaban ese diálogo. Dejar la escritura para último momento hace que esté llena de vida y que inevitablemente se adapte mejor a la situación física que tenemos delante: un actor sentado en una habitación, vestido con la ropa de su personaje.

¿Quiere decir que no toca el guión hasta el primer día de filmación?

No, no lo toco porque no quiero ocupar mi mente a diario con la escritura. Esto quiere decir que cuando vuelvo a leerlo en el set de filmación, muchas veces varios meses después de haberlo escrito, el material es tan fresco para mí como para el resto de los involucrados.

Recientemente escribí guiones cinematográficos con más diálogo, pero de todos modos siempre hago cambios en el camino. Escucho los textos en boca de los actores y muchas veces decido modificarlos o le pregunto al actor cómo diría una frase determinada con sus propias palabras. Confío en la opinión de los actores para esta clase de cosas; los actores siempre han sido colaboradores sumamente valiosos para mí. Si durante este proceso hay ligeros errores en el diálogo, pero la sensación y el espíritu de la escena siguen siendo los mismos, acepto esos errores y los incorporo. Como Kinski era tan talentoso, siempre le di más espacio para que modificara los diálogos que a la mayoría de los actores. Y él casi siempre necesitaba ese espacio, por ejemplo en la escena del campanario en *Fitzcarraldo*. Yo no le dije cómo tañer las campanas; lo único que le dije fue que tenía que estar en éxtasis y furia absolutos y que debía gritar y explicarles a todos que cerrarían la iglesia hasta que hubiera un teatro lírico en el pueblo. Pero cómo gritar y en qué dirección hacerlo... ni siquiera el propio Kinski lo sabía hasta que lo hizo. Por supuesto que a veces necesitaba que le pusiera límites claros y le sujetara un poco las riendas.

Quisiera referirme también a mi trabajo con los camarógrafos. Detesto a los perfeccionistas de la cámara, esos que se pasan horas preparando una sola toma. Necesito gente que realmente vea las cosas, que realmente las sienta tal como son, y no un iluso preocupado por obtener la imagen más bella posible. Siempre llevo conmigo al camarógrafo a los escenarios naturales antes de comenzar el rodaje. Cuando hicimos *Signos de vida* en Grecia les dije a los técnicos: "No vamos a filmar absolutamente nada durante tres días". Les dije a los actores: "Salgan a caminar bordeando el muro de la fortaleza, toquen las piedras, sientan todo lo que haya que sentir. Tienen que conocer el sabor de esas piedras, sentir su suavidad, tienen que conocerlo todo. Recién en-

tonces podremos empezar a filmar". Y lo mismo vale para el camarógrafo: de algún modo tiene que sentir todo muy físicamente con su propio cuerpo, aunque jamás toque nada. Pero es obvio que algunas tomas se planean por anticipado. Un buen ejemplo de esto es el final de *Invencible*, cuando el forzudo agoniza en el hospital. Se levanta de la cama porque oye música de piano y dice: "Me pican las orejas. Alguien debe estar pensando en mí". Mira hacia la ventana y su hermano menor, que es todavía un niño, se levanta de la silla y abre las cortinas. Y por la ventana vemos a su hermanita de cinco años mirándonos desde el lado de afuera.

¿Quiere decir que rara vez subyace a sus películas un concepto estético previo?

No, la estética no me interesa. Y cuando trabajo con los camarógrafos casi nunca hablamos sobre "el aspecto" de la película. Yo siempre me limito a decirle al camarógrafo: "No te preocupes por centrar la imagen ni por hacer que se vea linda ni tampoco busques buenos colores". Si uno se acostumbra a planear las tomas basándose pura y exclusivamente en la estética, siempre estará a un paso del *kitsch*. Y aunque casi nunca intenté inyectar elementos estéticos en una escena o una película en particular, bien podrían haber entrado inconscientemente por la puerta trasera, sencillamente porque es inevitable que mis preferencias impacten de algún modo sobre las decisiones que tomo. En cierto sentido, sé organizar las imágenes sin recurrir a discusiones interminables sobre la iluminación o gastar millones en diseño de producción. Es lo mismo que "saber" cómo se escribe una carta. Cuando uno lee la carta terminada, ve que su letra manuscrita tiene un estilo particular que se ha deslizado allí de *motu popio*. Por lo tanto la estética –si es que existe– sólo se revela cuando la película está terminada. Y espero que los expertos en el tema me iluminen al respecto.

Durante el rodaje nunca debatimos qué "significa" una escena o una toma determinada o por qué las "estamos haciendo de cierta manera". Lo único que importa es meter la toma en la lata de película, y eso es todo. Creo que esta clase de enfoque es producto de la influencia del movimiento Dogma 95, que, al igual que yo, prefiere trabajar con pocos técnicos y equipos de bajo nivel.

Pero yo recuerdo varios ejemplos de lo que podríamos llamar "experimentación con la imagen" en sus películas. ¿Qué puede decirnos sobre las escenas oníricas en El enigma de Kaspar Hauser, *por ejemplo?*

Por supuesto que hay momentos en mis películas que fueron planeados por anticipado o en los que experimenté con la imagen. Son momentos que considero absolutamente esenciales en el contexto de la película, entendida como un todo. Y tal vez el mejor ejemplo sean las escenas del sueño, que es casi un trance, en *El enigma de Kaspar Hauser*. En las imágenes de ese mundo extraño recién descubierto reconozco ciertas influencias estéticas. Por un lado Stan Brakhage, por otro el cineasta experimental alemán Klaus Wyborny. Cuando fui al Sahara español llevé a Wyborny conmigo y él mismo filmó las escenas oníricas. Para filmar la visión que tiene Kaspar de la gente escalando la pétrea pared de la montaña fuimos a la costa oeste de Irlanda. Todos los años se realiza una gran procesión a esa montaña envuelta en niebla, la Croagh Patrick, van más de 50.000 personas. Las mejores escenas oníricas de la película fueron filmadas por mi hermano Lucki cuando estuvo de viaje en Birmania a los diecinueve años. Lucki filmó algo que luego me describió como un paneo extraño e imperfecto sobre un inmenso valle lleno de templos imponentes, pero no le gustó para nada. Yo pensaba que ese material era bello y misterioso, y absolutamente tremendo, y le supliqué que me lo diera. Modifiqué la imagen proyectándola con mayor intensidad sobre una pantalla semitransparente desde muy corta distancia, de modo que la imagen en la pantalla tuviera el mismo tamaño que la palma de mi mano. Y después la filmé con una cámara de 35 mm desde el otro lado, para que la textura de la pantalla se viera en la imagen. El efecto parpadeante y el movimiento de entrada y salida de la oscuridad se deben a que no sincronicé el proyector con la cámara.

¿Y qué puede decirnos de una película de género como Nosferatu, *donde luz y oscuridad juegan un papel tan importante?*

Esa película es, probablemente, la gran y única excepción a mi rotundo desinterés por la estética. Sentí que debía respetar mínimamente la fórmula clásica del género cinematográfico, en

este caso la película de vampiros. La última escena de *Nosferatu* transcurre en una playa muy extensa en Holanda. Se desató una tormenta –volaba arena por todas partes– y cuando alcé la mirada vi esas nubes increíbles en el cielo. Las filmamos con exposiciones únicas –un fotograma cada diez segundos, lo cual significa que se mueven muy rápido en pantalla– y luego revertimos la toma como si las nubes colgaran de un cielo negro sobre el paisaje. Eso daba una ominosa sensación general de condena y no puedo negar que estaba intentando crear un aspecto específico –o una "estética", si así prefiere llamarla– para la película al utilizar el procedimiento de revertir la toma.

Dediqué bastante tiempo a hablar con Schmidt-Reitwein sobre el estilo a dar a las imágenes de *Nosferatu*, porque eso era parte esencial de la historia misma. Trabajé con él en *Fata Morgana, El país del silencio y la oscuridad, Kaspar Hauser* y *Corazón de cristal.* Sabe qué tratamiento dar a la oscuridad y las sombras amenazantes y melancólicas, y sospecho que es así, en parte, porque cuando levantaron el Muro de Berlín lo atraparon intentando hacer pasar a su novia desde el Este y lo encerraron en un calabozo solitario durante varios meses. Creo que esa experiencia fue fundamental para que Schmidt-Retiwein llegara a ser lo que es. Cuando alguien emerge de las tinieblas subterráneas, ve el mundo con otros ojos. Déjeme decirle también que Thomas Mauch es el camarógrafo a quien siempre recurro cuando necesito algo más visceral. Tiene una sensibilidad física fenomenal para el ritmo de lo que sea que ocurra frente a sus ojos. Él estuvo detrás de la cámara en *Signos de vida, Aguirre* y *Fitzcarraldo.* No siempre fue fácil decidir con cuál de estos grandes camarógrafos trabajar en alguna película en especial, pero con el correr de los años creo que elegí bien. Por ejemplo, si hubiera llevado a Schmidt-Reitwein a la selva de *Fitzcarraldo,* la cámara probablemente habría sido mucho más estática y habríamos estilizado algunas escenas mediante una iluminación elaborada.

En sus películas no abundan los primeros planos. Está el que abre Cobra Verde *y tal vez haya un par más en* Signos de vida, *pero por lo general usted se mantiene lejos de los actores.*

No, no es que pretenda mantenerme lejos de los actores. Es más bien que se produce una cierta indiscreción cuando uno se

acerca demasiado a un rostro humano. Los primeros planos dan una sensación de intrusión; son casi una violación personal para el actor y también destruyen la intimidad de la soledad del espectador. Puedo acercarme mucho a mis personajes sin usar primerísimos planos, y probablemente llego más cerca que algunos directores que los usan de manera constante.

¿Tiene en cuenta la reacción del público a sus películas? ¿Le interesa leer las reseñas de su producción cinematográfica?

Cuando se estrena una película mía, por lo general no leo la mayoría de las reseñas. Nunca me interesó mirarme el ombligo. Tal vez lea algunas de las más rimbombantes porque suelen influir sobre la recaudación de taquilla, pero nunca le di demasiada importancia al asunto. La reacción del público siempre fue mucho más importante para mí que la de los críticos, aunque jamás he sabido a ciencia cierta quiénes son mis espectadores. Nunca me propuse hacer películas oscuras y complicadas, pero tampoco películas estúpidas y banales para pasar el tiempo.

La opinión del público es sagrada. El director de cine no es sino un cocinero que se limita a ofrecer distintos platos a sus comensales y no tiene ningún derecho a insistir en que reaccionen de una manera determinada. Una película no es más que una proyección de luz que sólo se completa cuando cruza la mirada del espectador. Y esa mala costumbre de mirarse el ombligo fue una de las grandes debilidades del Nuevo cine alemán. Cuando Kleist, temeroso de ser malinterpretado por sus contemporáneos, le envía a Goethe el manuscrito de su obra *Pentesilea*, le escribe una carta diciéndole: "Léalo, se lo suplico de rodillas en mi corazón". Así me siento yo cuando le presento una nueva película al público. Algunos críticos, como el norteamericano John Simon, odian prácticamente toda mi producción. Pero a mí me parece bien y nunca me importó que intentara hundirme hasta el fondo de los fondos. Simon es muy superior a esos idiotas desinformados que rumian fantasías o se dejan llevar por las tendencias que andan pululando por ahí. Simon tiene nivel y yo admiro su hostilidad porque realmente tiene algo que decir. Es mejor leer una reseña interesante y penetrante de su autoría en la que critica a una película por lo que es, y no un artículo chismoso sobre lo que la película no llegó a ser. También aprecio que, con sus invectivas,

intente hacer pedazos la película de principio a fin. Ese tipo no es ningún apático.

Una de las críticas que Simon le hizo a Kaspar Hauser *y que fue recogida por otros críticos –¿tal vez podríamos decir que Simon empieza a marcar tendencia?– es que era una película históricamente imprecisa y que el ejemplo más obvio de esa imprecisión era que Bruno S., un hombre de cuarenta años, interpretara a un chico de dieciséis.*

¡Pero Bruno *parece* un chico de dieciséis años, maldita sea! Y daba tan increíblemente bien en la pantalla. Tiene mucha potencia y profundidad, y me conmueve más profundamente que ningún otro actor en el mundo. Se entregó por completo al personaje e hizo tan bien lo que requería, pudiendo distanciarse de todo lo que sabía del mundo, incluso olvidando cómo rascarse. Bruno es el actor más cooperativo e intuitivo con el que trabajé. En esta película la edad no tiene la menor importancia. Es mucho más significativo que Bruno irradie semejante dignidad humana radical.

¿A quién le importa la edad del actor? Esa es la diferencia entre la historia con mayúscula y contar historias. Yo soy director de cine, no historiador, y digo que no tiene ninguna importancia que el actor tenga cuarenta y un años o setenta y cuatro y haga de adolescente. En la película nunca se menciona cuántos años tiene Kaspar, de modo que esa clase de crítica surge de las supuetas omisiones que la gente suele endilgarles a las películas, los libros o las pinturas que tienen como protagonistas a figuras históricas reales. *El enigma de Kaspar Hauser* no es un drama histórico sobre la Alemania del siglo XVIII, ni tampoco pretende ser una narración cien por ciento factualmente correcta de la historia de Kaspar, del mismo modo que *Lecciones en la oscuridad* no es un documental político sobre la invasión iraquí a Kuwait. Son simplemente dos películas que cuentan una historia particular. De todos modos, nadie puede decir desde una perspectiva genuinamente histórica cuántos años tenía el Kaspar real, aunque existen suposiciones bastante plausibles de que debía tener entre dieciséis y diecisiete años cuando lo obligaron a salir a la luz como un expósito que ni siquiera podía caminar como Dios manda.

Más allá de los hechos históricos, ¿de qué trata la película?

La historia de Kaspar cuenta lo que la civilizacion nos hace a todos, cómo nos deforma y nos destruye metiéndonos dentro del redil social; en el caso de Kaspar, esa anquilosante y estancada existencia burguesa. Kaspar era un joven que apareció en Nuremberg en 1828. Cuando la gente de la ciudad intentó comunicarse con él, quedó en evidencia que había pasado toda su vida encerrado en una mazmorra oscura atado al suelo con su propio cinturón. Nunca había tenido contacto con seres humanos, porque la comida era ingresada a su celda cada noche mientras él dormía. Jamás se enteró de que existían otros seres humanos e incluso creía que el cinturón que lo forzaba a permanecer sentado era parte natural de su anatomía. Un par de años después de haber sido adoptado por la ciudad, corrió el rumor de que Kaspar estaba escribiendo su autobiografía. Poco más tarde hubo un primer atentado contra su vida, seguido por el asesinato. Habían pasado casi dos años y medio desde que fuera encontrado en la plaza principal de la ciudad y hasta hoy no se sabe con certeza quién fue su asesino.

Kaspar fue brutalmente arrojado al mundo siendo un joven que no había experimentado bajo ningún aspecto la sociedad humana. Es el único caso conocido en la historia de la humanidad de un individuo que "nació" siendo ya adulto. Llegó a la sociedad sin haber vivido su infancia y fue obligado a comprimir todos esos años en un breve lapso de dos años y medio. Con el tiempo Kaspar llegó a hablar muy bien. Aprendió a escribir e incluso tocaba el piano.

A mi entender este el elemento más interesante de su historia y el motivo por el cual *El enigma de Kaspar Hauser* no es una película histórica. Transcurre en un nivel por completo diferente del drama histórico clásico y su tema central –la condición humana– es atemporal. No importa ni interesa quién era ese chico en realidad, además de que jamás podremos saberlo con certeza. Mi película no sólo se ocupa de los problemas que sufren los habitantes de la ciudad cuando Kaspar empieza a vivir entre ellos, sino también de los problemas de Kaspar con esa sociedad donde se encuentra inmerso. Hay una escena en la película en la que un niño sostiene un espejo frente a la cara de Kaspar; es la primera vez que él ve su reflejo, y eso lo confunde y lo impacta. Y eso es

precisamente lo que Kaspar les hace a todos los demás: los obliga a ver la existencia cotidiana con nuevos ojos.

¿De eso se trata la escena con el profesor de lógica?

Exactamente. Kaspar es, sin lugar a dudas, la persona más intacta de esa ciudad sin nombre, y está pletórico de una dignidad humana básica e incontaminada. Tiene esa clase de inteligencia que a veces encontramos en los analfabetos. En términos de lógica pura, la única solución al problema que plantea el profesor es la que él mismo le explica a Kaspar. Pero por supuesto que la respuesta que da Kaspar también es correcta. Y entonces queda claro que Kaspar tiene estrictamente prohibido imaginar y que su creatividad está siendo sofocada y reprimida. Sentimos que todo lo que hay de espontáneo en Kaspar está siendo sistemáticamente aniquilado por la sociedad filistea, aunque algunas personas, como el profesor, creen estar haciendo lo correcto cuando intentan "educar" a Kaspar. En la escena de la autopsia los habitantes de la ciudad son como buitres volando en círculo en un intento febril por descubrir alguna aberración física en Kaspar y exultan de alegría cuando por fin descubren que aparentemente tenía una malformación cerebral. Estas personas son ciegas al hecho de que la aberración está en su propia sociedad burguesa, y encontrar esa diferencia física entre Kaspar y ellas hace que no se sientan tan mal por haberlo tratado como lo trataron mientras estaba vivo.

La escena con el profesor fue difícil de filmar porque Bruno tenía verdaderas dificultades para recordar sus parlamentos y expresarse de manera articulada. Cuando llegamos al momento en que el profesor le dice que su respuesta a la pregunta es incorrecta, Bruno pensó que había vuelto a equivocarse de parlamento y se enfureció consigo mismo por el error que creía haber cometido. Tan desesperado estaba que nos dio la espalda avergonzado, girando todo el cuerpo. Esa fue una gran contribución a la escena y me es muy querida.

¿Algunos parlamentos de Kaspar fueron tomados de su fragmento autobiográfico?

Unos pocos, entre ellos el texto de la carta que encontraron en la mano de Kaspar y que luego lee el capitán de caballería, y el

bello parlamento del propio Kaspar: *Ja, mir kommt es vor, das mein Erschneinen auf dieser Welt ein harter Sturz gewesen ist" ("Bueno, me parece que mi llegada a este mundo fue una caída terriblemente dura").* Pero, como lo muestran mis recientes exploraciones en mis "documentales", existe un nivel de verdad mucho más profundo que la realidad cotidiana –por ejemplo en los sueños de los que habla Kaspar– y mi trabajo es revelarlo. Como ya dije, en lo que atañe a contar una historia, los hechos históricos verificables me interesan sólo hasta cierto punto. Prefiero evocar la historia a través de la atmósfera y la actitud de los personajes en vez de recurrir a anécdotas que pueden o no estar basadas en los hechos históricos reales. Mi película sólo contiene los elementos más básicos de la vida de Kaspar, el resto es inventado o ha sido simplificado. La mayoría de los detalles son de mi autoría. Que yo sepa, Kaspar nunca fue exhibido como rareza en un circo, jamás dialogó con un profesor de lógica ni mucho menos habló del Sahara.

¿Cuánta investigación histórica tuvo que hacer?

Los expedientes de Kaspar Hauser están en Ansbach, la ciudad donde lo mataron; pero yo nunca fui allá. Hay aproximadamente mil libros y más de diez mil artículos y propuestas de investigación sobre Kaspar, pero yo me preguntaba si realmente tenía necesidad de inmiscuirme en esa erudición tan superflua. El noventa por ciento de los libros versan sobre el caso criminal, pero, como ya dije, lo realmente interesante de Kaspar es todo lo que va más allá de eso. La inmensa mayoría del material se enfoca en el crimen propiamente dicho o en la investigación de los orígenes de Kaspar, que especula con la posibilidad de que fuera hijo de Napoleón o intenta probar que era un impostor. Una versión cinematográfica reciente de la historia sugiere que Kaspar era un príncipe de la Casa Real de Baden, teoría que se desmoronó cuando una revista alemana tomó una muestra de ADN de la sangre de la camisa que vestía Kaspar cuando fue asesinado y la comparó con otra muestra de sangre de un miembro viviente de esa Casa Real. Lo único que leí con atención y cuidado fueron los documentos y ensayos originales que incluyen la poesía y el fragmento autobiográfico que escribió el propio Kaspar, más la primera parte del libro de Anselm von Feuerbach. También leí

los documentos concernientes a la autopsia de Kaspar. En la época de la película solían preguntarme si me había basado en la novela de Jakob Wassermann, pero jamás la he leído. Sí había leído la pieza teatral *Kaspar*, de Peter Handke, pero creo que está muy lejos de mi *Kaspar Hauser* porque es un texto muy bello e importante que trata exclusivamente sobre el origen y las distorsiones del lenguaje.

¿Dónde se filmó la película?

Filmamos casi toda la película en Dinkensbühl, una ciudad pequeña y hermosa a cincuenta kilómetros de Ansbach, en la región de Franconia. Todavía está rodeada por la antigua muralla medieval y tiene calles adoquinadas; lo único que tuvimos que hacer fue sacar algunas antenas de televisión. Pero al principio yo no quería dar el nombre de la ciudad porque decir "esto es Nuremberg" significa identificar un lugar preciso y, en cierto modo, responsabilizar a esa ciudad específica por lo que ocurre en la película. Si la ciudad no es nombrada, puede ser cualquier ciudad: París, Munich, Nueva York. La historia es una historia anónima, atemporal, y podría ocurrir en cualquier parte.

Alguna vez dijo que, como Fata Morgana, *esta película contiene elementos de ciencia ficción. ¿A qué se refiere específicamente?*

Si eliminamos la historia de *Kaspar Hauser* y sólo dejamos las escenas oníricas obtendremos algo muy parecido a *Fata Morgana*, del mismo modo que si elimináramos la historia de *Signos de vida* y sólo dejáramos la escena de los molinos de viento también tendríamos algo muy similar a *Fata Morgana*. Siempre tuve la sensación de que *Kaspar Hauser* es casi *Fata Morgana*, pero con una trama.

Kaspar no tenía ningún concepto del mundo ni del lenguaje, no sabía cuál era el aspecto del cielo o de un árbol. En la película ni siquiera sabe qué es el peligro. Hay una escena donde permanece sentado muy tranquilo mientras un espadachín arremete contra él... y también se quema con una llama porque nunca antes ha visto el fuego. Cuando los habitantes de la ciudad lo encontraron sólo era capaz de decir unas pocas palabras y una o

dos frases completas cuyo significado claramente desconocía, por ejemplo: "Me gustaría ser jinete como lo era mi padre" (*Ich möchte ein solcher Reiter werden wie mein Vater einer war"*). Repetía esa oración como un loro. Hay varias historias diferentes sobre Kaspar y sobre lo que era capaz o no de hacer al principio, pero lo que realmente me interesaba era la historia de alguien que no había sido contaminado ni influenciado de ninguna manera por la sociedad y otras fuerzas externas, alguien que no tenía la menor idea de nada. Es fascinante leer los escritos de Kaspar. Por ejemplo, se asustaba del canto de los pájaros: simplemente no podía coordinar lo que estaba oyendo.

Kaspar era, en el sentido más puro, un ser sin cultura, sin lenguaje y sin civilización, un ser humano casi primitivo. Como tal, sufrió enormemente al entrar en contacto con la gente y la sociedad. No era un idiota sino más bien un santo, como Juana de Arco, algo que a mi entender la actuación de Bruno realmente trasunta. De hecho, en la película casi puede vérsele la aureola. Entonces, la historia de este muchacho es para mí casi un relato de ciencia ficción que recrea esa idea inmemorial de los extraterrestres que llegan a nuestro planeta, como los que aparecen en el guión original de *Fata Morgana*. No tienen ninguna clase de condicionamiento social humano y andan por allí confundidos y asombrados. El verdadero interrogante es quizás antropológico: ¿qué le ocurre a un ser que cae en nuestro planeta sin tener ninguna clase de educación y sin cultura? ¿Qué siente? ¿Qué ve? ¿Qué aspecto tienen un árbol o un caballo para ese recién llegado? ¿Y cómo lo trataremos?

Eso me recuerda "Ver y no ver", el relato de Oliver Sacks sobre un hombre ciego de nacimiento que recupera la vista. No obstante, al igual que Kaspar, no tiene ningún concepto del mundo y cuando mira los ojos de su cirujano le parecen una masa de luz y formas.

Exactamente esas son las sensaciones y las preguntas que quiero suscitar en los espectadores. Y así como estamos obligados a preguntarnos por la percepción y la memoria cuando vemos a Fini Straubinger en *El país del silencio y la oscuridad*, atrapada como está por las imágenes y los sonidos del pasado, cuando conocemos la excepcional historia de Kaspar Hauser pensamos

en alguien que no ha sido deformado ni distorsionado de ningún modo por la civilización humana. Algunas escenas de *Kaspar Hauser* parecen durar demasiado, como la del campo de centeno barrido por el viento casi al comienzo de la película. Me parecía importante prolongar esa imagen porque, en cierto modo menor, quería que los espectadores empatizaran con Kaspar mirando como por primera vez las cosas de este planeta, viéndolas casi con los ojos frescos de Kaspar. Para esas tomas monté una lente de teleobjetivo sobre una lente ojo de pez y de ese modo le otorgué una cualidad muy extraña a la imagen.

Las escenas oníricas y la música que utilizamos en la película también juegan un papel en esto. Técnicamente las imágenes permanecen inalteradas cuando empieza a sonar la música, pero hay ciertas piezas de música que, escuchadas junto con determinadas imágenes, le revelan al espectador las cualidades internas de la escena. Lo que cambia entonces es la perspectiva, no la imagen. Una escena puede no ser lógica desde lo narrativo, pero a veces, cuando se le agrega música, comienza a adquirir cierta lógica interna. Yo quería usar música para mostrar el despertar de Kaspar de su "hibernación", cuando despierta de golpe de su estado casi catatónico.

¿Cómo eligió a Bruno S. para protagonizar El enigma de Kaspar Hauser*? ¿Usted mismo se ocupa de elegir a sus actores, así como se ocupa personalmente de buscar los escenarios naturales para sus películas?*

La elección de los actores es una parte esencial, absolutamente esencial, de mi trabajo. Si uno tiene un guión realmente bueno y un elenco excelente, no necesita director. El que dijo que el casting era el 90 por ciento de la tarea del director de cine tenía toda la razón del mundo.

A veces, sin embargo, resulta muy difícil convencer a los otros de que nuestra elección es acertada. Y Bruno S. es el mejor ejemplo de ello. Vi por primera vez a Bruno en una película sobre los actores callejeros de Berlín titulada *Bruno the Black*. Quedé fascinado con él de inmediato y le pedí al director que me lo presentara. Fuimos a verlo a su departamento a la semana siguiente y cuando abrió la puerta y le explicamos quién era yo, Bruno ni siquiera me miró a los ojos. Se limitó a extender la mano para

saludarme. No le gustaba hablar con gente porque estaba lleno de sospechas y desconfianza. Siendo niño lo habían encerrado durante muchos años y ciertamente tenía motivos de sobra para desconfiar. Pero dentro de un período relativamente corto de tiempo Bruno y yo establecimos un fuerte entendimiento, que mantuvimos durante todo el rodaje, aunque en nuestro primer encuentro tuvo que pasar más de media hora para que hiciera contacto visual conmigo.

Pero todos dudaban de que Bruno pudiera hacer el personaje protagónico de un largometraje. Por primera y única vez en mi vida, hice algunas pruebas de cámara. Tenía a Bruno vestido con la ropa del personaje, un actor para dar las réplicas y todo el equipo técnico a mis espaldas. Me sentí absolutamente miserable haciéndolo. Yo sabía que no resultaría bien y tenía razón. El resultado fue como un niño nacido muerto, absolutamente muerto. Lo que me dio la confianza y la seguridad absoluta de que Bruno era adecuado para el papel fue que, mientras miraba ese material bochornoso, comprendí de inmediato qué era lo que yo había hecho mal. Sabía que el inepto no era Bruno, sino yo. Por supuesto que cuando proyecté la prueba de cámara para unos amigos y para la red de televisión que iba a financiar parte de la película quería que me tragara la tierra. Después de la proyección, el ejecutivo de la ZDF se levantó y preguntó a boca de jarro: "¿Quién más está en contra de Bruno?". Todos levantaron la mano. Y entonces percibí que una sola mano no se había levantado, y estaba justo al lado mío. Me di vuelta y vi a Jörg Schmidt-Reitwein, mi camarógrafo. Le pregunté: "Jörg, ¿no vas a levantar la mano?". Y él me sonrió y negó con la cabeza. Fue un gran momento.

Nunca me ha gustado esa especie de democracia numérica del voto, así que les dije: "Bruno será el protagonista". Como en la época medieval cuando, si un grupo de monjes estaba en contra de alguna innovación o reforma de la vida monástica, ya fuera por indiferencia y cobardía o por desidia y aburrimiento, y sólo un par de ellos tenían la certeza febril y extática de que era necesario hacer esos cambios para progresar en la causa de la fe, fundamentándose en la enormidad de su deseo y de su percepción esos dos se declaraban lisa y llanamente *melior pars* –la "mejor parte"– y ganaban la votación. Eso tiene sentido para mí: la intensidad del conocimiento y la percepción y los deseos febriles son los que deben decidir la batalla, no la fuerza numérica.

Les dije a todos los presentes: "Esta fue la votación, y ganamos nosotros". Y acto seguido le pedí al ejecutivo de la ZDF que iba a financiar buena parte del presupuesto que dijera si estaba conmigo o en mi contra. Me miró a la cara largo rato y dijo: "Continúo a bordo". Su nombre es Willi Segler, y lo amo por su lealtad. Entramos en etapa de producción casi inmediatamente.

¿Por qué eligió mantener en secreto la identidad de Bruno?

Mantuvimos el anonimato de Bruno porque él nos lo pidió, y creo que tuvo razón en hacerlo. Cuando tenía tres años su madre, una prostituta, lo golpeó tan fuerte que perdió el habla y usó ese "defecto" como un pretexto para internarlo en un asilo para niños retardados. Bruno escapó pero lo atraparon y tuvo que pasar los siguientes veintitrés años de su vida en hogares, instituciones, asilos y cárceles. Cuando yo lo conocí, el tratamiento al que lo habían sometido las autoridades había destruido por completo en él hasta las funciones humanas más básicas, incluyendo el deseo de cuidarse.

Al comienzo de la película, cuando Kaspar está en el sótano atado al piso con su propio cinturón, se oye la respiración natural de Bruno en la banda sonora. Dejé que se oyera porque me parecía que iba bien con el personaje. Trabajar con un actor tan poco experimentado nos obligó a grabar todos los diálogos en vivo, ya que hubiera sido imposible doblar la película. Bruno jamás podría haber trabajado en el ambiente pesado y artificial de un estudio. Esto significó una buena cantidad de trabajo extra para nosotros, porque tuvimos que capturar todos los sonidos de 1828 allí y entonces. No podía haber ni un solo sonido del siglo XX, por lo que debimos expulsar a todos los automóviles de los alrededores.

Bruno era muy consciente de que la película no sólo trataba sobre cómo la sociedad había matado a Kaspar Hauser sino también sobre cómo lo había destruido a *él*. Tal vez haya elegido el anonimato por esa misma razón, y hasta hoy lo llamo el "Soldado Desconocido del Cine". *El enigma de Kaspar Hauser* es su monumento. Durante un tiempo incluso pensé titular a la película *La historia de Bruno Hauser*. El personaje realmente lo conmovió, se le metió bajo la piel. Pero pronto comprendí que no convenía sacar a Bruno de su ambiente durante mucho tiempo, ni tampoco exponerlo a la prensa o agasajarlo como a una estre-

lla de cine. Se entusiasmó mucho cuando se enteró del Festival de Cannes y dijo: "*Der Bruno* (el Bruno) quiere tocar el acordeón para esas personas". Yo tenía reparos en llevarlo a la picadora de carne, pero él quiso ir y de hecho lo pasó muy bien. Usted sabe lo intrusiva y voraz que puede ser la prensa en Cannes, pero Bruno se mostró muy entero cuando fueron a entrevistarlo, e incluso sacó su corneta y tocó una melodía para ellos. Una vez se paró frente al público con su acordeón y dijo: "Ahora voy a tocar todos los matices del color rojo". Convocó mucha atención, pero permaneció totalmente intacto y no se dejó asustar por el hormiguero de fotógrafos. En la conferencia de prensa los impresionó a todos con su absoluta sinceridad e inocencia. Dijo que había ido a ver el mar por primera vez y que era una maravilla lo limpio que estaba. Alguien le dijo que en realidad el mar no estaba limpio. "Cuando el mundo se vacíe de seres humanos", dijo Bruno, "el mar volverá a estar limpio".

¿Cómo hizo Bruno para aclimatarse al rodaje? Debe haber sido una experiencia muy extraña para él.

Sin la confianza mutua que se estableció rápidamente entre ambos, habría sido imposible. Yo lo tomaba de la muñeca a cada rato, siempre hubo mucho contacto físico con Bruno. No la mano, solamente la muñeca, como si le tomara el pulso. Eso parecía gustarle. En ocasiones era muy díscolo y revoltoso y se ponía a despotricar contra las injusticias del mundo. Lo único que yo podía hacer en esos momentos era parar todo y dejarlo que dijera lo que quería decir. Me enojé mucho con un sonidista que, después de una hora de escucharlo vociferar, abrió una revista y se puso a leer. Le dije: "Ahora te estamos pagando para que escuches a Bruno. Todos nosotros vamos a escucharlo". Unos minutos después Bruno se dio cuenta de que todos lo estábamos mirando y dijo: "*Der Bruno* habló demasiado. Ahora hagamos un buen trabajo". Y yo le decía todo el tiempo: "Bruno, cuando necesite decir algo o hablar de usted, hágalo. No piense que nos interrumpe. Eso es parte de lo que hacemos aquí. No todo es necesariamente registrado por la cámara".

En el pasado, cuando se escapaba de algún correccional, tenía que esconderse. Y por esa razón siempre estaba alerta, siempre temeroso de que la policía volviera a capturarlo. Le gustaba tan-

to el personaje de Kaspar que se negaba a quitarse el vestuario y casi siempre dormía con él. Un día no se presentó a desayunar y, como era obvio que se había quedado dormido, fui a golpear su puerta. No hubo respuesta, así que empujé la puerta para abrirla y casi enseguida chocó contra algo. Era Bruno, que no había dormido en la cama sino pegado al umbral. Y así me enteré de que siempre había hecho lo mismo, desde el primer día de rodaje. Dormía en el suelo, con una almohada y una manta, para poder huir de inmediato si era necesario. En un segundo, en menos de un segundo, se paró frente a mí con la velocidad del rayo, totalmente despierto, y me dijo: "Sí, Werner, ¿qué ocurre?". Ver eso me rompió el corazón y le dije: "Bruno, se ha quedado dormido. ¿Realmente durmió en el suelo?". Él siempre se refería a sí mismo en tercera persona. "Sí", respondió, "*Der Bruno* siempre duerme junto a la vía de escape". Sólo allí se sentía seguro.

El rodaje de la película era muy cansador para él y cuando se sentía exhausto decía: "*Der Bruno* va a tomar una". Y tomaba una siesta de dos minutos entre toma y toma. Creo que era una manera de sustraerse durante breves períodos de tiempo, era algo que necesitaba hacer de vez en cuando. Al final de cada escena yo siempre grababa el sonido ambiente en vivo. Cada habitación y cada escenario tienen su propio nivel de silencio y su propia atmósfera y para la continuidad de la edición necesitábamos hacer un registro después de cada toma. Pero era imposible hacerlo con Bruno dando vueltas por ahí, porque cinco segundos después de gritar "¡Corten!" Bruno ya estaba dormido, roncando sonoramente. Esto pasaba diez veces por día. Y de tanto en tanto se le antojaba dirigir una escena. Por ejemplo, cuando le expliqué la escena donde lo matan a puñaladas aproximadamente una semana antes de filmarla, pasó todos esos días pensando con toda seriedad en la escena y tomando infinidad de notas. Unos días después se me acercó y me dijo: "Werner, finalmente sé qué transmitir (*durchgeben*) en esta escena". Nunca decía "actuar" o "hacer", siempre hablaba de "transmitir". Y se quedó ahí parado gritando de una manera horrorosa, como un pésimo actor de teatro, y después se tiró al suelo y empezó a revolcarse como un desaforado. Me dijo: "Voy a lanzar el grito de muerte". Yo me di cuenta de que evidentamente quería interpretar la escena de esa manera, así que la rescribí veinte minutos antes de filmarla. Habría sido demasiado difícil persuadirlo de hacer otra cosa.

Otra cuestión que debimos afrontar fue que Bruno no hablaba alemán puro, ni siquiera alemán gramaticalmente correcto, sino un dialecto de los suburbios de Berlín. Fue muy difícil hacer que hablara *Hochdeutsch* –alemán erudito, algo así como el inglés de la Reina– y que lo hiciera como si estuviera descubriendo el lenguaje por primera vez. Pero su manera de hablar elevó su actuación a nivel muy estilizado y, en última instancia, aprovechamos con creces ese problema de lenguaje. Creo que es un valioso aporte a la actuación de Bruno, porque su voz hablada y su pronunciación producían un efecto muy bello: realmente parece que está luchando con un lenguaje enteramente nuevo.

¿Bruno fue tomando confianza a medida que progresaba el rodaje?

Totalmente. En líneas generales, filmar fue maravilloso porque Bruno se adaptó al proceso y trabajó con ahínco todo el tiempo. En la escena cerca del comienzo, cuando Kaspar aprende a caminar, Bruno quería que las piernas se le entumecieran de verdad y se le ocurrió ponerse un palo en el hueco detrás de las rodillas y pasar dos horas acuclillado. Después no podía levantarse, y la escena es realmente extraordinaria. Pero debo decir que también había momentos en los que verdaderamente desconfiaba de todos nosotros, sobre todo de mí. Como se la pasaba yendo a los bares a derrochar su dinero y emborracharse, le sugerí que abriéramos una cuenta bancaria a su nombre. Pero Bruno estaba convencido de que en realidad era una conspiración para dejarlo sin un centavo. Nadie, ni siquiera el gerente del banco, pudo convencerlo de que era absolutamente imposible que yo retirara fraudulentamente dinero de su cuenta para depositarlo en la mía si no contaba con su autorización personal firmada y por escrito. Bruno me acusó de haber contratado a un secuaz para que se hiciera pasar por el gerente y poder así robarle su dinero. Pero cuando confiaba de verdad en lo que estábamos haciendo era maravilloso. Hablaba sin parar de la muerte y empezó a redactar su testamento. Me dijo: "¿Dónde puedo guardarlo? Mi hermano me matará, o yo lo mataré a él si lo veo. No puedo confiar en mi familia. La puta de mi madre está muerta y la puta de mi hermana también está muerta". Le dije que lo guardara en una caja de seguridad en el banco o que se lo diera a un

abogado. Pero él dijo: "No, no confío en ellos". Dos días más tarde me dio su testamento y me pidió que se lo guardara. Todavía conservo el sobre lacrado.

¿Bruno realmente entendía lo que estaba pasando? ¿Se daba cuenta de que estaban filmando una película?

Por supuesto que se daba cuenta. Es un hombre muy inteligente, muy despierto, y para nada indefenso. Le dejé muy en claro, antes de que empezáramos a trabajar, que en el nivel más primordial esto era un intercambio de servicios: usted actuará en una película y nosotros le pagaremos por hacerlo. Pero hay algo más, le expliqué, porque usted le dará vida a su personaje de una manera más convincente que nadie en el mundo. "Tiene una gran responsabilidad sobre sus hombros", le dije, un desafío que afortunadamente aceptó sin hesitar.

Las conversaciones que tuve con Bruno fueron complejas, pero también estimulantes y hermosas. Para la escena de la muerte habíamos conseguido una mesa de autopsia muy antigua, de una sola plancha de mármol. Bruno estaba tan fascinado con la muerte y con esa mesa que, cuando terminó la película, quería llevársela a toda costa. Dijo con un extraño tono de voz: "El nombre de esta mesa es justicia". "¿Qué quiere decir con eso, Bruno?", le pregunté. Respondió: "Sí, esto es justicia porque tuve la visión de mi propia muerte. Un día ustedes me pondrán sobre esta mesa y yo moriré, y todos ustedes morirán, los ricos y los pobres. Esto es justicia. Y todos los que me han hecho mal tendrán que enfrentar aquí a la justicia". Estaba decidido a llevarse la mesa pero yo le expliqué que no nos pertenecía, que la habíamos alquilado como material de utilería en una casa de antigüedades. Creo que incluso llegué a insinuarle que en realidad no era la clase de cosa que a él le gustaba. "¡No, *Der Bruno* debe tenerla!", dijo. "Cuando me vi a mí mismo acostado sobre esta mesa supe que la causa de la muerte era *Heimweh* (nostalgia del hogar o de la patria)". Realmente no tomé su pedido demasiado en serio hasta que un día me obsequió las pinturas sumamente *naif* que había hecho de la mesa. En esas pinturas Bruno aparece acostado sobre la mesa con una burbuja de diálogo saliendo de su boca que dice lo siguiente: "Causa muerte: *Heimweh*". Unos meses más tarde le pregunté si quería alguna foto de la película o alguna que hubie-

ra sido tomada durante la filmación. "Lo único que quiero", me dijo, "es una foto de la escena de la autopsia. Porque es justicia. La mesa es justicia". Después de escuchar eso pensé que Bruno debía tener la mesa, así que la compré en la tienda de antigüedades y se la di.

¿Cree que la película ayudó emocionalmente a Bruno?

A veces, durante el rodaje de la película, Bruno caía en la más profunda desesperación pensando en su vida y en lo que le había ocurrido. Y todos los días yo intentaba hacerle comprender que el hecho de trabajar juntos durante cinco semanas en una película jamás podría reparar el daño que le habían hecho tanto años de encarcelamiento, cosa que estoy seguro de que llegó a entender con toda claridad. Su aislamiento era demasiado profundo para que pudiéramos hacer incursiones mayores en unas pocas semanas. Pero creo que, en el largo plazo, haber trabajado en la película ayudó a Bruno a entender, aunque sea un poco, lo que le había ocurrido. Nunca antes había tenido la oportunidad de reflexionar de esa manera tan única sobre su propia vida. Pero había muchas cosas que todavía no lograba entender; por ejemplo por qué, cuando caminaba por la calle sucio y desaliñado, las chicas no le prestaban atención. Un día aferró a una del brazo y le gritó: "¡Por qué no me besas!". También tuve que asegurarle que no perdería su empleo como chofer de grúa en una siderúrgica donde siempre lo habían tratado como a un *freak*. Tiempo después, una vez estrenada la película, llamé por teléfono a la fábrica y pedí hablar con Bruno y la telefonista me dijo: "Lo siento, nuestro Bruno no se encuentra en la planta fabril en este momento". Evidentemente, después de la película empezaron a tratarlo de otra manera: ahora era "*nuestro* Bruno". Estaban genuinamente orgullosos de él y, después del estreno de la película, empezaron a tomarlo en serio y a darle mayores responsabilidades. Filmamos *El enigma de Kaspar Hauser* durante sus vacaciones y como sólo tenía tres semanas por año pedimos que le dieran más días sin goce de sueldo.

Bruno ganó una buena suma de dinero por su trabajo, por lo que podríamos decir que, en el nivel primitivo de la economía, salió beneficiado. Yo lo sé de hecho. Percibió un buen salario y lo ayudamos a invertirlo bien. El departamento donde reside en

Strozek es el mismo que alquiló después de filmar *Kaspar Hauser*. También se compró un piano y recogió toda clase de cosas de la basura para decorar su nuevo hogar. Por supuesto que la película no resolvió los problemas que asolaban su catastrófica vida, pero lo ayudó bastante a posicionarse dentro de su propio medio social. Los que vivían en las calles de Berlín donde él había vivido lo arrastraban a la pastelería y le compraban tortas, y hasta el peluquero le regalaba el corte de pelo. Todos estaban muy orgullosos de él y eso le hizo mucho bien.

¿Cómo respondería a la acusación de que su relación laboral con Bruno fue una relación entre explotador y explotado?

Tal como había ocurrido con Fini en *El país del silencio y la oscuridad*, me criticaron por abusar de una persona indefensa e inocente. Lo único que puedo decir al respecto es que sé que hice lo correcto. Para muchas personas, el hecho de que yo contratara a un hombre como Bruno salía demasiado de lo común.

¿Cómo fue recibida la película?

No muy bien en Alemania, como de costumbre. Algunos críticos la compararon con *El niño salvaje*, de Truffaut, sobre un médico que atiende al Niño Salvaje de Aveyron, un chico encontrado en el bosque que no podía hablar y ni siquiera caminar como corresponde. A mi entender, las comparaciones con la película de Truffaut son improcedentes. Existe una tendencia cada vez más frecuente a comparar y contrastar estas dos películas sólo porque las historias que cuentan parecen similares, aunque de hecho son por completo diferentes. Esto es producto de la formación excesivamente intelectual de los críticos y de que están muy acostumbrados a hacer esa clase de comparaciones, categorizaciones y evaluaciones. Pero eso no sirve para nada. Ciertamente hay algo que decir sobre el enfoque de los críticos europeos occidentales. Sus escritos están plagados de comparaciones y referencias a cualquier cosa que se les pasa por la cabeza, incluyendo la literatura y otras películas por supuesto. Por ejemplo, cuando se estrenó *Aguirre* en Francia la compararon con Borges, John Ford, Shakespeare y Rimbaud. Semejante lluvia de nombres despertó mis sospechas, por supuesto.

En la película de Truffaut –que vi después de haber filmado *Kaspar Hauser*– hay un niño que tiene la naturaleza de un lobo y al que le enseñan a actuar como miembro de la así llamada sociedad civilizada. Pero Kaspar no tiene ninguna naturaleza: ni la de la sociedad burguesa, ni la de los lobos. Es simplemente humano. A primera vista los temas de las dos películas parecen similares, pero miradas de cerca, sus diferencias reales y tangibles salen a la luz. El hecho mismo de pensar en esto se presta a confusiones. A Truffaut le interesa la pedagogía del siglo XVIII, pero no podría decirse eso de mi película. Yo preferiría que comparen *El enigma de Kaspar Hauser* con Dreyer antes que con Truffaut. La película podría llamarse incluso *La pasión de Kaspar Hauser*. Muchas personas me han comentado que la escena donde los tres aldeanos entran a la mazmorra de Kaspar para hipnotizar a la gallina les recuerda una escena de *La pasión de Juana de Arco*, de Carl Dreyer, cuando los soldados se burlan de Juana en su celda. Con el correr del tiempo se han conocido varios casos documentados similares al de la película de Truffaut, pero el caso de Kaspar sigue siendo absolutamente único.

Durante la posproducción tuve la sensación de que *Kaspar Hauser* era una especie de autoevaluación después de muchos años de trabajo. Era como trazar una línea y ver qué había hecho hasta entonces y hacia dónde debía dirigirme a partir de allí. Muchos personajes de películas anteriores aparecen en *Kaspar Hauser*: Hombrecito, de *Aguirre*; Walter Steiner en un papel pequeño; y el compositor Florian Fricke, que había interpretado al pianista en *Signos de vida*.

En su siguiente película, Corazón de cristal, *usted mismo hipnotizó a los actores. ¿Cómo podía estar seguro de que ese "experimento" no sabotearía toda la producción?*

Bueno, el cine posee una secreta cualidad hipnótica *per se*. Muchas veces, mientras estoy filmando, tengo que preguntarle a la *script* qué escenas ya hemos filmado y cuáles nos faltan todavía. Yo me encuentro en un estado de casi inconsciencia y quedo perplejo cuando me dice que ya estamos en la tercera semana de filmación. "¿Cómo es posible?", me pregunto. "¿Dónde fue a parar todo ese tiempo? ¿Qué he logrado en realidad?" Me siento como si viniera de una fiesta de borrachos y hubiera llegado a mi

casa sin saber cómo. Como si la policía asomara al borde de mi cama a la mañana siguiente y me acusara de haber matado a alguien durante la noche.

Puedo mencionar dos películas que fueron una poderosa influencia para mí en vísperas de *Corazón de cristal*. Una fue *The Tragic Diary of Zero the Fool*, protagonizada por el grupo de teatro de un manicomio de Canadá. La otra fue *Les Maitres Fou*, de Jean Rouch, una película filmada en Ghana donde se presenta la ceremonia anual de la tribu Hauka, que, bajo el fuerte efecto de las drogas, actúa la llegada del gobernador colonial británico y sus secuaces. Las razones del experimento con hipnosis son muy simples. El guión era una adaptación libre de un capítulo de *La hora de la muerte*, de Herbert Achternbusch, una novela a su vez basada en una vieja leyenda del folklore bávaro sobre un campesino profeta de la Baja Baviera que, como Nostradamus, hizo predicciones sobre el cataclísmico fin del mundo. En la película, Hias –un pastor con talento para la profecía– tiene visiones apocalípticas y ve que todo el pueblo se vuelve medio loco y anticipa la destrucción, por obra del fuego, de su fábrica de cristales. Al final de la película el dueño de la fábrica incendia su propiedad, como estaba previsto, y el profeta es declarado culpable del incendio.

En aquella época yo sabía poco y nada de hipnosis y jamás se me había pasado por la cabeza utilizar hipnosis en una película hasta que me puse a pensar en la historia que tenía delante de los ojos: una historia de locura colectiva, una historia que requiere que los personajes sean conscientes de la catástrofe que se avecina y no obstante sigan avanzando en dirección a ella. Yo me preguntaba cómo representar a esas personas que casi como sonámbulos de ojos abiertos, como si estuvieran en trance, caminaban hacia un predecible desastre. Quería actores de movimientos fluidos, casi fluctuantes, lo que significaba que la película partiría de conductas y gestos conocidos y estaría envuelta en una atmósfera de alucinación, profecía y delirio colectivo que se intensificaría hacia el final. Bajo hipnosis las identidades de los actores permanecerían intactas, pero intervenidas. Tal vez el título *Corazón de cristal* cobre mayor sentido bajo esta luz. A mi entender alude a un estado interior extremadamente frágil y sensible, dotado de una especie de cualidad glacial, transparente.

¿En aquella época, igual que ahora, algunos sospecharon que todo no era más que un truco circense?

Por supuesto, pero el propósito era claro. Todos excepto el protagonista –el único clarividente entre ellos– fueron hipnotizados antes de actuar sus escenas. Quiero subrayar que utilicé la hipnosis por motivos de estilización, no de manipulación. Yo no quería un montón de marionetas actuando en la película. Durante años me acusaron de querer controlar a mis actores. En el contexto de lo que hicimos en *Corazón de cristal* le aseguro que, como director, me habría resultado más fácil trabajar con actores que no estuvieran en trance. Y es un error bastante común suponer que se puede ejercer control absoluto sobre una persona hipnotizada. No es así, porque el núcleo duro de la personalidad es intocable bajo hipnosis. Por ejemplo, si le pido a una persona hipnotizada que tome un cuchillo y mate a su madre, se negará a hacerlo.

Lo que hice en *Corazón de cristal* fue, a mi entender, parte de una progresión natural. Mis intentos de representar estados interiores que son transparentes desde cierta perspectiva se concretaron en una especie de visión pesadillesca en *También los enanos empiezan pequeños*, en estados extáticos en *El gran éxtasis del tallista de madera Steiner*, e incluso en el estado de no participación en las actividades sociales con los niños de *En el país del silencio y la oscuridad* y con Bruno en *El enigma de Kaspar Hauser*. En todas estas películas no hay un solo personaje deforme, ni siquiera los enanos.

La película posee una profunda cualidad poética, aun careciendo de diálogos.

Yo quería provocar la aparición del lenguaje poético en personas que nunca antes habían estado en contacto con la poesía. Durante la preproducción publiqué un aviso en el diario convocando a personas que quisieran participar en una serie de experimentos de hipnosis. Tuvimos sesiones semanales durante seis meses y terminamos seleccionando a los candidatos según los tipos físicos que necesitábamos para la historia y también, y esto fue crucial, basándonos en su receptividad a la hipnosis. También tomamos la precaución de elegir personas emocionalmente estables y con

un interés genuino por lo que estábamos haciendo. De aproximadamente 500 personas, elegimos 35. Cuando tuvimos los actores, en los ensayos apuntamos a desarrollar un catálogo de sugestiones que dieron por resultado ese ensimismamiento sonámbulo que aparece en la película.

Como director yo no decía "Usted es un gran poeta" o "Usted es ahora la cantante más talentosa del mundo", sino "Usted se mueve en cámara lenta porque la habitación está llena de agua. Usted lleva puesto un tanque de oxígeno y aunque usualmente tiene grandes dificultades para moverse bajo el agua, ahora mismo se siente muy liviano. Anda a la deriva, se deja llevar, es casi como si volara". O algo como "Usted ve a la persona que tiene enfrente, pero mira a través de ella como a través de una ventana". O "Usted es un inventor genial y está trabajando en un invento loco y bello. Cuando yo me acerque y le apoye una mano sobre el hombro, me dirá qué está inventando". Lo importante era la manera de sugerirles cosas a los actores, y pronto empezaron a sentir un calor inexistente con tanta intensidad que comenzaron a sudar. Podían mantener conversaciones con personajes imaginarios e incluso ocurrió que dos actores hipnotizados hablaran con un tercer personaje imaginario. El *timing* de los movimientos y el discurso era casi siempre muy peculiar y cuando los actores salían del estado de hipnosis la mayoría sólo tenía un vago recuerdo de lo que había hecho.

¿Usted mismo los hipnotizó a todos?

Al principio tenía un hipnotizador para los ensayos. Yo sabía que debía prepararlo para desempeñar el rol de asistente de dirección durante el rodaje, pero finalmente tuve que hacerlo yo porque no me gustaba su enfoque. Era un idiota *new age* que afirmaba que la hipnosis era un aura cósmica que sólo él, con sus poderes, podía transmitir a *mediums* especialmente dotados. Estaba demasiado metido en los aspectos sobrenaturales del asunto, muchos de los cuales terminaron en el guión de *Invencible* cuando Hanussen está en escena. Después de dos sesiones me encontré solo, teniendo que hipnotizar a todo el elenco. Esto significó tener que hablar con dos tonos diferentes de voz durante el rodaje: uno para el elenco y otro para el equipo técnico. Tenía que susurrarle las instrucciones al camarógrafo porque si llegaba

a pedirle en voz alta que moviera un pie hacia la izquierda, todo el elenco hacía lo mismo. El único personaje de la película que no entra en trance es Hias, el profeta. Los trabajadores de la fábrica de vidrio tampoco fueron hipnotizados porque habría sido demasiado peligroso, teniendo en cuenta que el vidrio líquido alcanza los 1000 grados centígrados de temperatura.

¿Cuál es la diferencia entre dirigir actores hipnotizados y dirigir actores que no están en trance?

Normalmente les decía qué hacer y cómo reaccionar después de hipnotizarlos, pero también les daba mucho margen de acción porque gran parte de lo que ocurría en escena era impredecible. La imaginación funciona muy bien bajo hipnosis. Yo no me limitaba a pedirles que escribieran un poema. Les decía: "Usted es el primero que ha pisado esta isla extranjera en siglos. Está invadida por la selva, llena de aves extrañas. Se topa con un arrecife gigantesco, y cuando lo mira de cerca ve que está hecho de esmeralda pura y que cientos de años atrás un monje santo dedicó su vida entera a tallar, a fuerza de martillo y cincel, un poema en la pared de piedra preciosa. Le llevó toda su vida tallar ese poema de sólo tres versos. Y usted abre los ojos y es el primero en verlo. Léame en voz alta lo que ve". Uno de los actores de la película cuidaba los establos de un destacamento policial de Munich. No tenía educación formal y le pedí que abriera los ojos y me leyera la inscripción. Se quedó parado, inmóvil, y dijo que no tenía sus anteojos. Entonces le dije que se acercara un poco más para enfocar mejor. Se acercó más, y dijo con una voz muy extraña: "¿Por qué no podemos beber la luna? ¿Por qué no hay un recipiente que la contenga?" Y siguió, y fue una lectura muy hermosa. Después vino otro actor: un ex estudiante de abogacía. Le conté la misma historia, echó un vistazo y dijo: "Querida Madre, estoy bien, las cosas marchan sobre rieles. Ahora estoy buscándome un futuro. Abrazos y besos. Tu Hijo".

¿Cree que es importante para los espectadores saber que los actores estaban hipnotizados?

No, nunca lo creí así, sobre todo porque la hipnosis es un fenómeno ordinario, como el sueño. Está rodeada por un halo de

misterio primordialmente porque la ciencia todavía no la ha explicado como corresponde. La hipnosis es similar a la acupuntura, por así decirlo, aunque todavía no sabemos lo suficiente sobre los procesos fisiológicos del cerebro en ambos fenómenos. No tiene nada que ver con la metafísica ni tampoco con alguna clase de poder maligno, aunque los hipnotizadores de kermese intenten convencer a su público de lo contrario. La hipnosis funciona cuando el hipnotizador da vida al acto de autohipnosis a través de rituales mentales y discursivos. Muchos espectadores que decían no estar enterados de que había utilizado la hipnosis en *Corazón de cristal* hicieron alusión no obstante a la "atmósfera onírica" de la película.

Es posible hipnotizar a alguien desde la pantalla y la idea original era que yo apareciera al comienzo de la película, en una especie de prólogo, y le explicara a los espectadores que, si así lo deseaban, ellos mismos podrían experimentar la película bajo hipnosis. "Si siguen mi voz ahora y miran el objeto que sostengo en la mano y se concentran en él quedarán hipnotizados, pero tan profundamente que tendrán los ojos abiertos y verán la película en un nivel diferente". Por supuesto que volvería a aparecer al final de la película para despertarlos con suavidad y sin ninguna clase de angustia. Y además les habría aconsejado a los espectadores que no quisieran participar que desviaran la mirada. "No escuchen, no sigan mis órdenes." Pero decidí no continuar con ese plan porque habría sido una gran irresponsabilidad de mi parte.

Esa película es una de las más bellas de su filmografía. Fue filmada en escenarios naturales herzogianos arquetípicos.

En la película no hay ninguna clase de treta. Y un drama en cámara lenta como ese puede ser difícil de aceptar para los chicos de hoy, acostumbrados como están a la edición rápida. Schmidt-Reitwein y yo nos abocamos a estudiar la obra del pintor francés del siglo XVII Georges de La Tour. Yo quería capturar algo de la atmósfera que tienen sus cuadros. Algunas de las mejores tomas que hice están al comienzo de la película, cuando miramos valle abajo y pasa un río de nubes flotando. Los técnicos pasaron doce días consecutivos sentados en la cima de una montaña para poder capturar esa imagen. Tuvieron que cliquear

manualmente fotograma por fotograma hasta que conseguí lo que deseaba y por eso la escena tiene un estilo muy extraño, como si estuviéramos viendo una pintura al óleo en movimiento.

Una de las cosas que más me gustan de *Corazón de cristal* es que, si bien parece estar ambientada a fines del siglo XVIII, nunca estamos del todo seguros. Es un pasado muy lábilmente definido, sin lugar a dudas preindustrial, y esos paisajes indefinibles no nos ayudan a ubicar la trama dentro de un pasado histórico concreto. Filmamos la mayor parte de la película en Baviera, y también algo en Suiza y algo en Alaska, cerca de la Bahía de los Glaciares. Pero en la película declaro que todos los paisajes son bávaros porque esos otros lugares del mundo comparten una afinidad real con los paisajes bávaros, con los que tengo una conexión muy profunda. Algunas escenas se filmaron muy cerca de Sachrang, donde me crié, y siempre estuve rodeado de terreno familiar. Cuando yo era niño todo el tiempo se contaban historias como las de *Corazón de cristal.* Teníamos nuestros héroes mitológicos, teníamos nuestros ídolos, los leñadores increíblemente fuertes que bravuconeaban en los bares. Había una cascada mítica en un barranco detrás de la casa y camino a la escuela, que estaba en el pueblo, teníamos que cruzar un bosque al que creíamos hechizado por brujas. Todavía hoy, cuando paso por ese lugar, tengo la sensación de que hay algo diferente allí.

La escena final fue filmada en Skellig Rock, un paisaje verdaderamente éxtatico de Irlanda. Es una roca que parece una pirámide y surge del océano hasta alcanzar casi 300 metros de altura. En el año 1000 AD los saqueadores nórdicos arrojaron al mar a los monjes que vivían allí. Llegar a la roca nos llevó horas y horas de navegación en botes pequeños, en medio del viento y la lluvia. Y además, sólo es posible desembarcar en verano porque en otras estaciones la costa es literalmente barrida por el viento. La rompiente de las olas se alza vertical treinta o cuarenta metros a los costados. En la cima hay bruma, vapor y una meseta escarpada. Hay que trepar cientos de escalones, excavados en la piedra por los monjes. Hias tiene una visión de un hombre parado allí arriba, uno de esos que todavía no se han enterado de que la Tierra es redonda. Ese hombre todavía cree que la Tierra es un disco plano que termina en un abismo en algún punto lejano del océano. Pasa años allí parado, contemplando fijamente el mar, hasta que varios otros se unen a él. Y un buen día resuelven

correr el riesgo definitivo: suben a un bote y comienzan a remar mar adentro. En la última toma de la película se ve el océano cada vez más oscuro, las nubes plomizas y densas, las olas largas, interminables, y los cuatro hombres remando en su bote hacia el mar abierto y totalmente gris.

Lo último que vemos en la película son las palabras "Podría ser una señal de esperanza que los pájaros los siguieran hacia la inmensidad del mar". ¿Lo escribió usted?

Sí. Y en cierto modo, tal vez, yo quiero ser ese hombre que mira al horizonte y decide salir a descubrir por sí mismo la forma de la Tierra.

5

LEGITIMIDAD

Antes comentamos cómo puede o no haber influido el romanticismo alemán sobre su obra. ¿Quiénes son los escritores, poetas y cineastas –alemanes o no– que más han influido sobre su arte?

En primer lugar, yo no soy un artista y nunca lo he sido. Soy más bien un artesano y me siento muy cerca de los artesanos medievales que producían su obra en forma anónima y que, al igual que sus aprendices, tenían una sensación física de los materiales con los que trabajaban.

Hace unos años estaba en París, poco después de una gran exposición de la obra de Caspar David Friedrich. Parecía que todos los periodistas franceses con los que hablaba habían visto esa exposición e insistían en ver mis películas –sobre todo *Corazón de cristal* y *Kaspar Hauser*– a la luz de ese conocimiento súbitamente adquirido. Después de una exposición similar sobre el expresionismo alemán realizada pocos años más tarde, todos comentaban la abundancia de elementos expresionistas identificables en mi obra. Un año les parecía inconcebible que yo no hubiera planeado imbuir mis películas de principio a fin con elementos del romanticismo alemán, y al año siguiente no podían creer que no tuviera una noción preconcebida del expresionismo en mi obra. Para los críticos franceses yo estoy teñido de romanticismo y/o de expresionismo simplemente porque esos son los dos únicos movimientos artísticos alemanes de los que han oído hablar, por lo que necesariamente debo encajar en uno o en otro. Por favor preste atención a lo que le dije a Les Blank sobre la selva. Cualquiera que entienda de romanticismo sabrá que esas no son las palabras de un romántico. Y en lo que concierne a los norteamericanos, que por lo general han sido muy buenos conmigo y con mis películas en el transcurso de los años pero que tampoco saben mucho de roman-

Nosferatu, fantasma de la noche

ticismo o expresionismo, para ellos la única pregunta es: "¿Esta película responde o no responde a los lineamientos del nazismo?".

En lo que respecta a la influencia de la obra de otros puedo decirle que uno experimenta, quizás sólo cinco o seis veces en su vida, esa increíble sensación que ilumina y enriquece la propia existencia. Puede ocurrir leyendo un libro, escuchando música, mirando una película o contemplando una pintura. Y a veces -aunque haya una brecha de siglos- uno encuentra un hermano, un alma gemela, e instantáneamente sabe que ya no está solo. Yo lo experimenté con Kleist, con *Musikalisches Opfer* de Bach, con el casi ignoto poeta Quirin Kuhlman, con *Freaks* de Todd Browning y con la *Juana de Arco* de Dreyer. Si tuviera que darle los nombres de los pintores que me han influenciado, nombraría a Grünewald y sobre todo a Bosch y Brueghel. Leonardo Da Vinci también. Estoy pensando en esa Virgen con una ventana al fondo que mira a una especie de vasto paisaje ideal. Esta es la clase de paisajes que intento encontrar en mis películas, los paisajes que sólo existen en nuestros sueños. Para mí un verdadero paisaje no es solamente una representación de un desierto o un bosque. Muestra un estado mental interior, literalmente un paisaje interior. Los paisajes de mis películas dejan ver el alma humana, ya se trate de la selva en *Aguirre*, el desierto en *Fata Morgana* o los campos petrolíferos en llamas de Kuwait en *Lecciones en la oscuridad*. Esta es mi verdadera conexión con Caspar David Friedrich, un hombre que nunca quiso pintar paisajes *per se* sino más bien explorar y mostrar paisajes interiores.

Hay un pintor del que me siento todavía más cerca, un virtual desconocido llamado Hercules Segers. Era un pintor holandés que hacía litografías de tamaño muy pequeño. Era alcohólico y sus conocidos lo consideraban un loco. Era tan pobre que pintaba sobre todo lo que encontraba a mano, incluido el mantel, y cuando murió usaron sus litografías para envolver sandwiches. Por suerte Rembrandt era el único que lo tomaba en serio y se sabe que tenía por lo menos ocho Segers originales. También compró un óleo de Segers, hoy en la galería Uffizi en Florencia, y de inmediato lo mejoró agregando algunas nubes y un carro de bueyes al fondo. No es una mejora desdeñable, pero la pintura resultante no es una típica pintura de Segers. Siento una conexión real con su arte. Fue una de esas figuras clarividentes y totalmente independientes, cientos de años avanzadas para su época. Encontrar a Segers fue como si

alguien hubiera extendido la mano en el tiempo para tocarme el hombro. Sus paisajes no son en absoluto paisajes, son estados de la mente, llenos de angustia, de desolación, de soledad, estados de visión onírica. A menudo pienso qué extraordinaria revuelta cultural habría ocurrido en el mundo entero si el cine hubiera aparecido cien años antes y si los escritores y artistas que refiero –Segers, Kleist, Hölderlin y Büchner– hubieran tenido el cine para expresarse.

¿Y qué puede decirnos de sus influencias musicales y literarias?

La influencia musical siempre fue muy fuerte, y quizás sea la más fuerte de todas. A la gente le parece raro que la música sea la influencia más importante para un director de cine, pero a mí me parece completamente natural. Me gustan mucho compositores tempranos como Monteverdi, Gesualdo, Roland de Lassus. Y si vamos un poco más atrás, Johannes Ciconia, Martín Codax o Pierre Abelard. Debo decir que los creadores musicales han influido más sobre mí que los literarios.

Como dije, no leo mucho, pero cuando lo hago siempre es una experiencia muy intensa. Hay obras literarias a las que sólo puedo referirme con asombro y admiración –y ahora estoy hablando particularmente de escritores alemanes– como el *Woyzeck* de Büchner, los cuentos cortos de Kleist y la poesía de Hölderlin. Son ellos quienes verdaderamente exploran las fronteras más lejanas de la lengua alemana. Entre los más recientes me gustan Peter Handke y Thomas Bernhard, aunque ambos son austríacos. Y prefiero leer la traducción de La Biblia de Martín Lutero de 1545 antes que a cualquier romántico alemán. Los relatos de Joseph Conrad y los primeros cuarenta y nueve cuentos de Hemingway... ¿quién puede ignorarlos? Y por supuesto el primer escritor moderno en lengua inglesa, Laurence Sterne, sobre todo su maravilloso *Viaje sentimental*. Aparentemente hoy ya no se lee tanto su *Tristram Shandy*, pero no obstante se los recomiendo enfáticamente a todos los escritores. Es una novela absolutamente moderna: la manera de narrar continúa siendo fresca. Pero volvamos a Harmony Korine una vez más: él ama ese libro porque no tiene una narrativa lineal, pero cabe recordar que Harmony no es de los que cuentan su propia historia como si fuera una película. Su enfoque, como el de Sterne, tiene mucho más que ver con asociaciones y saltos extraños y contradicciones y locos desvaríos.

Si quedara confinado en una isla solitaria llevaría conmigo, sin la menor duda, los veinte tomos del Oxford English Dictionary. Es uno de los monumentos culturales más grandes que creó la raza humana, un increíble logro del ingenio humano.

¿Se ha conectado realmente con algún cineasta en particular?

De los directores de cine con quienes tengo una cierta afinidad me vienen a la mente Griffith, Murnau, Pudovkin, Buñuel y Kurosawa. Todo lo que hicieron tiene un sello de grandeza. Yo siempre he creido que Griffith era el Shakespeare del cine. Y hay películas sueltas que me resultan muy cercanas como *Padre Padrone*, de los hermanos Taviani, y por supuesto *La pasión de Juana de Arco*, de Carl Dreyer. Figuras como Tarkovski han hecho algunas películas muy hermosas, pero me temo que es el niño mimado de los intelectuales franceses y sospecho que se ha esmerado un poco para obtener ese galardón. Y están las que yo llamo películas "esenciales": kung fu, Fred Astaire, porno. Películas "películas", por así decirlo. Cosas como *Mad Max* con esos choques de autos, o *Melodía de Broadway* con Fred Astaire. Adoro a Astaire: la cara más insípida diciendo la frase más insípida que es posible escuchar en pantalla y sin embargo funciona maravillosamente. Y Buster Keaton. Sólo de pensar en él me conmuevo. Es uno de mis modelos cuando digo que algunos de los mejores cineastas fueron atletas. Él era atleta por naturaleza, un verdadero acróbata.

La imagen en movimiento *per se* es el mensaje en estas películas, la manera en que la película se mueve en la pantalla sin hacernos preguntas. Amo esa clase de cine. No tiene la falsedad ni la impostura de las películas que pretenden transmitir al público una idea densa ni tampoco la falsa emoción de la mayoría de las películas de Hollywood. Las emociones de Astaire siempre eran maravillosamente estilizadas. Para mí, alguien como Jean-Luc Godard es falsa moneda intelectual comparado con una buena película de kung fu.

¿Entonces seguramente no suscribirá la idea de que las películas de Werner Herzog son "películas de arte"?

Absolutamente no, no son eso que usted dice. En este día y en estos tiempos que corren, hasta el concepto mismo de artista me

disgusta intensamente. El último rey de Egipto, Faruk, completamente obeso en el exilio, dijo algo muy hermoso mientras devoraba una pata de cordero tras otra: "Ya no quedan reyes en el mundo. Sólo están el Rey de Corazones, el Rey de Diamantes, el Rey de Espadas y el Rey de Bastos". La sola idea de ser artista es también un poco anticuada. Hoy por hoy queda un solo lugar en el mundo donde encontrar artistas: el circo. Allí hay artistas del trapecio, malabaristas e incluso artistas del hambre. El cine no es análisis, es agitación de la mente; el cine nace de la kermese pueblerina y del circo, no del arte y el academicismo. Verdaderamente pienso que en el mundo del pintor o del novelista o del cineasta no hay artistas. Ese es un concepto que pertenece a siglos anteriores, donde existían cosas como la virtud y los duelos con pistola al amanecer entre hombres enamorados y las damiselas desfallecientes en las calesas.

Miguel Ángel, Caspar David Friedrich y Hercules Segers: esos son artistas. El "arte" era un concepto legítimo en sus respectivas épocas. Son como esos reyes y emperadores que siguen siendo figuras cruciales para la historia de la humanidad y cuya influencia se siente todavía hoy, cosa que no puede decirse de las monarquías actuales. No estoy hablando de la muerte del artista; sólo intento decir que percibimos la creatividad desde una perspectiva anticuada y pasada de moda. Por eso detesto la palabra "genio". Es una palabra que también pertenece a una época anterior, no a la nuestra. Hoy es un concepto enfermizo y es por eso que, con extrema cautela, una vez dije que Kinski era un genio. Mi uso de esa palabra está relacionado con lo que siento por ese hombre, pero la expresión misma y el concepto subyacente son de fines del siglo XVIII y no tienen cabida en esta época.

Ahora bien: si sus películas no son arte, ¿entonces qué son?

Con frecuencia me pregunto cómo me gustaría que fuera percibido mi trabajo. Preferiría que mis películas fueran vistas como se veía la obra de los artesanos de la Baja Edad Media, personas que tenían talleres y aprendices y que jamás se creyeron artistas. Antes de Miguel Ángel todos los escultores se consideraban canteros, nadie se creyó "artista" tal vez hasta fines del siglo XV. Antes de eso había maestros artesanos con aprendices que producían obras por encargo de los papas o los *Burgermeisters* o

quien fuere. Esto me recuerda un episodio que comentamos con el director Heiner Müller en *La transformación del mundo en música.* Una vez concluida la Piedad en Roma, uno de los Médicis obligó a Miguel Ángel a esculpir un muñeco de nieve en el jardín de la vila familiar. Miguel Ángel no tuvo pruritos: sin decir palabra, fue y esculpió el muñeco de nieve. Me agrada esa actitud y siento que hay algo de absoluto desafío en ella.

También me agradan los pintores de la Baja Edad Media, en su mayoría anónimos, entre otros el maestro anónimo del Tríptico de Colonia. Permanecer anónimo detrás de lo que uno ha creado otorga una vida propia todavía más fuerte a la obra y da a entender que es lo único que importa. Siempre pensé que el creador no tiene una importancia intrínseca, y esto vale también para mi propio trabajo. Por supuesto que en términos prácticos es imposible, porque las ramificaciones de los medios actuales implican que, cuando se filma una película, haya muchos colaboradores y por lo tanto sea inevitable que la gente sepa quién escribió el guión y quién la dirigió. Fíjese en las películas del Dogma: una de las reglas es que el director permanezca en el anonimato. Pero eso es ridículo, todos sabemos quiénes las dirigieron simplemente porque no pueden resistirse a aparecer en todos los canales de televisión desde aquí hasta Tokio y viceversa.

Su siguiente película fue Cuánta madera puede roer una marmota, *una maravillosa pieza para la televisión filmada en los Estados Unidos. ¿Cómo llegó al Campeonato Mundial de Rematadores de Ganado en New Holland, Pensilvania?*

Los rematadores de ganado me fascinan, y siempre tuve la sensación de que ese increíble lenguaje que utilizan era la auténtica poesía del capitalismo. Todo sistema desarrolla su propio tipo de lenguaje *extremo*, como los cánticos rituales de la Iglesia Ortodoxa, y hay algo definitivo y absoluto en el lenguaje que hablan los rematadores de ganado. Después de todo, ¿cuánto más lejos se podría llegar? Es aterrador pero al mismo tiempo rotundamente bello. Hay música real en su manera de pronunciar las palabras, en ese sentido del ritmo que tienen. Es casi un mantra ritual.

Decidí filmar la película durante el Campeonato de Rematadores de Ganado porque estaba en contacto con algunos de esos

grandes maestros del discurso. El criterio del jurado no se basaba sólo en la capacidad del futuro ganador para acelerar desaforadamente el discurso. Era un remate de verdad, y en un lapso de dos o tres horas dos millones y medio de dólares y mil cabezas de ganado cambiarían de mano. Por eso el jurado tenía que evaluar si el rematador era capaz de detectar a los postores secretos. Otro elemento a considerar es si el rematador es digno de confianza, si sabe aumentar oportunamente el precio del ganado, y qué tan buen negociante es. Mi sueño desde entonces es regresar a New Holland y hacer una versión de *Hamlet* que dure menos de quince minutos. Todos los campeones mundiales del remate de ganado recitando a Shakespeare. Poesía con mayúscula.

Hace unos años dijo que los Estados Unidos eran el país más exótico del planeta. ¿Qué quiso decir con eso?

Amo de todo corazón los lugares como el Medio Oeste norteamericano, por ejemplo Wisconsin, donde filmamos *Stroszek*. Son la clase de lugar de donde cabe esperar que surjan grandes talentos. Orson Welles era de Wisconsin, Marlon Brando era de Nebraska, Bob Dylan es de Minnesota, Hemingway de Illinois, todos ellos lugares "en medio de la nada", por no mencionar el Sur de los Estados Unidos, que engendró figuras tan brillantes como William Faulkner y Flannery O'Connor. Realmente me gusta esa parte del país. Para mí es el corazón mismo de los Estados Unidos. Allí siguen existiendo la confianza y la camaradería, el corazón cálido y abierto, la gente que tiene los pies sobre la tierra, mientras que en tantos otros lugares de los Estados Unidos se han abandonado esas virtudes básicas y maravillosas.

Una cosa que me gusta de los Estados Unidos es el espíritu de progreso y exploración. Los Estados Unidos tienen algo indiscutiblemente temerario. Me agrada muchísimo esa idea de darles a todos las mismas oportunidades de triunfar, sin importar quiénes sean. Si un indio descalzo de los Andes hubiera inventado la rueda, la oficina de patentes de los Estados Unidos lo hubiera ayudado a garantizar sus derechos de autor. Yo estuve en una enorme corporación científica en Cleveland, Ohio, en la que trabajan unas mil personas. El jefe de todos ellos tenía veintiocho años. Eso realmente me impresiona. Es absolutamente inimaginable en Alemania.

Usted regresó a los Estados Unidos para filmar Stroszek. *¿Está de acuerdo con los que opinan que esa película es una especie de crítica humorística al capitalismo norteamericano?*

Hasta cierto punto *Stroszek* trata sobre el estilo de vida norteamericano, pero ese no fue el motivo que me llevó a filmarla. Originalmente, en aquella época yo quería hacer *Woyzeck* y le había prometido a Bruno el papel protagónico. Él no conocía la obra, pero se la expliqué y en líneas generales le gustó la idea. Y de pronto comprendí que sería un error garrafal. Se me volvió claro como el agua que Kinski debía hacer ese papel, así que de inmediato llamé a Bruno para comunicárselo. Hay que tener el coraje de decir estas cosas sin vacilar. Se oyó una especie de silencio azorado en el otro lado de la línea. "Ya he pedido mis vacaciones. ¿Qué voy a hacer?", dijo Bruno. Estaba claro que actuar en la película significaba mucho para él y me sentí tan culpable y avergonzado que de la nada le dije: "¿Sabe una cosa, Bruno? Haremos otra película a cambio". Y él dijo: "¿Cuál?". Y yo dije: "Todavía no lo sé. ¿Qué día es hoy?". "Lunes", dijo Bruno. Y entonces le dije: "El sábado a más tardar le haré llegar el guión. E incluso pienso ponerle un título que suene como *Woyzeck*. Se llamará *Stroszek*". Sentí el alivio en el otro lado de la línea, pero cuando colgué el teléfono me di cuenta de que era martes al mediodía y yo tenía un título y la tarea de escribir un guión para Bruno. Lo terminé el sábado. Todavía sigo pensando que es una de mis mejores piezas literarias y una de mis películas más logradas. El título proviene del nombre del protagonista de *Signos de vida*, a su vez tomado de un tipo al que conocí vagamente muchos años atrás. Yo me había anotado en la universidad en Munich pero casi nunca asistía a clase y le pedí al tal Stroszek que me escribiera una monografía. "¿Y qué me darás a cambio?" me preguntó. "Bueno, querido Stroszek", le dije, "algún día haré famoso tu nombre". Y eso fue lo que hice.

El personaje de Stroszek parece ser mucho más cercano al Bruno real que el de Kaspar Hauser.

Stroszek es una película pensada para Bruno. Refleja el conocimiento que tengo de él y de su entorno, sus emociones y sus sentimientos, y también el profundo afecto que despierta en mí.

En ese sentido, escribir el guión fue fácil. A veces hacer películas es pura estilización, pero en el caso de *Stroszek* tratábamos con sufrimiento humano real. No es como el sufrimiento que vemos en el teatro, actuado y transformado en vulgar melodrama. Con Bruno siempre vemos sufrimiento verdadero en la pantalla. Su personaje en la película está muy cerca del Bruno real, e incluso hoy me resulta difícil mirar ciertas escenas de la película. El plano secuencia en el departamento cuando los dos rufianes golpean a Eva Mattes y arrojan a Bruno contra el piano me duele porque probablemente con esa misma brutalidad lo trataron durante años cuando era niño. Su actuación es magnífica. "Voy a ser un buen soldado, y muchas veces me han lastimado mucho peor", dijo antes de rodar la escena. Aunque la película estaba guionada de principio a fin, improvisamos algunas escenas. Por ejemplo cuando Bruno le habla a Eva Mattes de su soledad y su dolor en el orfanato, cuando se orinaba en la cama y lo obligaban a sostener al aire la sábana durante horas hasta que se secara, pues si no lo hacía lo golpeaban. Eso le pasó de verdad. Eva estuvo muy bien en esa escena, se limitó a escucharlo y alentarlo a seguir. Siempre sabía exactamente cómo disparar ciertas reacciones en Bruno para orientar la escena en la dirección correcta. Y las escenas en Berlín de Bruno cantando y tocando el acordeón muestran exactamente lo que hacía todos los fines de semana. Bruno se conoce todas las plazas y callejones de Berlín, y él mismo escribió algunas de las canciones que canta en la película. El lugar donde recala inmediatamente después de salir de la cárcel es una cervecería donde todo el mundo lo conoce, y toda la utilería que usa en la película, todos los instrumentos musicales, son suyos.

La idea de escribir una crítica al capitalismo sencillamente no se me pasó por la cabeza. Ciertos diálogos, por ejemplo cuando Bruno dice cómo es estar en los Estados Unidos, surgieron precisamente porque estábamos en los Estados Unidos. Por supuesto que la película refleja algo de lo que yo mismo experimenté viviendo en Pittsburgh, donde vi el rostro oculto de los Estados Unidos, aunque lo digo con todo cariño. La película no critica al país; es casi una elegía. *Stroszek* habla de las esperanzas rotas, claramente un tema universal, y poco importaría que hubiera viajado de Berlín a Francia o a Suecia. Simplemente sentía suficiente familiaridad con los Estados Unidos como para ambientar allí la segunda parte de la historia.

El departamento donde reside Stroszek en Alemania es el departamento real de Bruno en Berlín, ¿no es así?

Sí. Y después de conseguir ese departamento con su salario por *Kaspar Hauser* Bruno se compró un piano. Ama la música, y *Kaspar Hauser* en parte le gustaba mucho por la música. Recuerdo que vi la película con él y que me estrujaba las puntas de los dedos cada vez que se escuchaba música. "Esto está en el corazón de *Der Bruno*", decía. "Sí, eso se siente fuerte en el corazón de *Der Bruno* ahora". Estaba muy orgulloso de ser un pianista autodidacta y por eso le prometí que escribiría algunas escenas para *Stroszek* donde tocara el piano. También toca en *Kaspar Hauser* y hasta el día de hoy pienso que la capacidad de Bruno de tocar como toca, y de expresar sentimientos tan profundos de una manera tan diletante, es cultura en el mejor sentido de la palabra. Después de todo, ¿cuántas veces somos *realmente* testigos de semejante agitación mental?

Bruno era un hombre muy inventivo. Había empezado a pintar –supongo que lo tildarían de "pintor *naif*"– y hace unos años me mostró un gran descubrimiento que deseaba fuera enviado a la Academia de Ciencias de Alemania. Siempre andaba revolviendo y saqueando los tachos de basura de la ciudad y su departamento estaba lleno de objetos "encontrados". Una vez encontró dos docenas de ventiladores viejos, un par de ellos todavía en funcionamiento. Pintó una hoja del ventilador de color amarillo, otra de azul, otra de rojo y así sucesivamente, y cuando el ventilador empezaba a girar los colores desaparecían de golpe y todo parecía ser blanco. Estaba convencido de ser el primero en descubrirlo.

¿Qué pensaba Bruno de los Estados Unidos?

Amaba el país. Nueva York lo impactó muchísimo, como les ocurre a todos cuando la visitan por primera vez. Filmamos todas las escenas en la ciudad en un solo día porque no teníamos permiso para hacerlo y pasamos el día entero intentando esquivar a la policía... y fracasando en el intento. Improvisamos durante toda la jornada. Por ejemplo, cuando desde la terraza del Empire State vimos un barco que se acercaba al puerto, decidimos que los tres personajes llegaran como inmigrantes europeos

y desembarcaran de verdad. Para filmar la escena del automóvil, Thomas Mauch y yo nos atamos con sogas a la capota del vehículo. La policía nos paró, creo que por tercera vez ese día, y me esposaron. La segunda vez que pasó le dije al policía: "Sólo somos un grupo de estudiantes locos de cine de Kraut" y nos dejaron ir. Pero, media hora más tarde, el mismo polícia volvió a pescarnos.

Quiero agregar que todo el equipo técnico pensaba que *Stroszek* era una película estúpida y bochornosa, no sé por qué. Era muy difícil sustraerla de los efluvios del malhumor y la insatisfacción que poblaban la filmación, no había manera de liberarla de esa mala onda expansiva. El espectador no se da cuenta, pero fue todo un logro terminar la película. El malestar no tenía nada que ver con Bruno; todos lo queríamos. Al único que no le agradaba era a Herr Scheitz, que hace del viejo. Siempre se estaba quejando de que Bruno olía mal. Pero Eva Mattes y Bruno se llevaron muy bien. El problema eran los diez integrantes del equipo técnico.

¿Dónde encontró a Clemens Scheitz, que también actuó en El enigma de Kaspar Hauser *y* Corazón de cristal*?*

Necesitaba extras para *Kaspar Hauser* y me puse a mirar la guía especializada. Habría visto ya unos doscientos cuando su rostro me atrapó. La agencia me sugirió que eligiera a otra persona. "Aunque nuestra política es defender los intereses de nuestros clientes", dijeron, "debemos advertirle que Herr Scheitz ya no está del todo bien de la cabeza". Yo dije que no me importaba, que lo quería de todos modos. Era un anciano encantador que entre un sorbo y otro de café podía describirte el funcionamiento del cohete que acababa de construir o demostrarte, garrapateando unos cuantos números en el mantel del restaurante, que Einstein y Newton eran un par de imbéciles. También era un pianista eternamente embarcado en la composición de un magnífico oratorio. La escena donde habla del magnetismo animal en *Stroszek* fue idea mía, pero se acerca mucho a su manera de pensar. Estábamos en un espacio muy pequeño en medio de la nada, en la autopista. Era temporada de caza y aparecieron dos cazadores. Les pregunté si querían aparecer en la película y les dije que escucharan hablar a Herr Scheitz y que cuando se harta-

ran de oírlo subieran a su vehículo y se fueran. Por supuesto que no entendieron una palabra de lo que él decía, pero se adaptaron maravillosamente bien. Toda la escena fue filmada en tiempo real. Sólo hay un cambio rápido de plano cuando corremos hacia el otro lateral del auto, pero el resto se ve exactamente tal como ocurrió. Los dos cazadores se levantaron y se fueron. Nunca supe sus nombres y jamás he vuelto a verlos.

Herr Scheitz era sumamente fantasioso y siempre decía que estaba trabajando en un tratado universal que tenía en mente pero que jamás escribiría porque temía que el FBI se lo robara. Siempre decía que jamás se atrevería a tomar un avión a Berlín, que en aquella época estaba dentro del territorio de Alemania Oriental. "La KGB me va a raptar para arrancarme mis secretos bajo tortura", insistía. Había construido un cohete capaz de dar mortíferamente en el blanco incluso después de un vuelo de 30.000 millas. Me gustaba tanto lo que hacía en *Kaspar Hauser* que siempre le pedía que se quedara para filmar otra escena, y por eso aparece prácticamente en toda la película. Incluso rescribí el final para que tuviera el último parlamento. En *Stroszek* en particular intenté desarrollar su personaje partiendo un poco de su "locura" real o como usted quiera llamarla. Para mí, Herr Scheitz siempre tuvo sentido.

¿Por qué le agradece a Errol Morris en los créditos de apertura?

En la época de *Stroszek*, Errol Morris se dedicaba exhaustivamente a la investigación de asesinatos seriales. Había logrado reunir un material increíble, miles de páginas impresionantes, y planeaba escribir un libro con todo eso. Había pasado varios meses en una ciudad llamada Plainfield, en Wisconsin, y siempre me hablaba de ese lugar. Era un pueblo chico en medio de la nada, de sólo 480 habitantes. Lo que Plainfield tiene de extraordinario es que, en un lapso de cinco años, hubo en el pueblo cinco o seis asesinatos seriales. No había ninguna razón aparente para eso. Sé que suena loco, pero es verdad. Plainfield tenía un aura muy sombría y maligna, e incluso durante la filmación encontraron dos cuerpos a menos de cinco kilómetros de donde estábamos filmando. Yo sentía que era uno de esos lugares que son como epicentros donde convergen todos los cabos sueltos y forman un nudo. Hay varios lugares así en los Estados Unidos

–por ejemplo Las Vegas o la Bolsa de Valores en Wall Street o la cárcel de San Quintín–, donde los sueños se mezclan con las pesadillas. Y cuento a Plainfield, Wisconsin, entre ellos.

Errol se sintió atraído por Plainfield porque era la ciudad donde Ed Gein, el hombre que inspiró el personaje de Norman Bates en *Psicosis*, había vivido y cometido sus asesinatos. Errol había entrevistado al comisario y a los habitantes de Plainfield, y hasta al propio Gein, y tenía cientos de páginas transcriptas. Pero una cuestión inquietante no lo dejaba dormir: Ed Gein no solamente había asesinado a varias personas, también había desenterrado cadáveres recién enterrados en el cementerio y había conservado la carne y construido con ella un trono y la pantalla de una lámpara. Errol también descubrió que las tumbas que Gein había excavado formaban un círculo perfecto, y que en el centro de ese círculo estaba la tumba de su propia madre. Pero no tenía cómo saber si Gein había desenterrado o no a su madre y eso lo atormentaba. Hasta que un día, de la nada, fui y le dije: "Errol, la única manera que tienes de saberlo es regresar a Plainfield y excavar. Si la tumba está vacía, Ed Gein pasó antes que tú por allí". Decidimos viajar juntos y excavar juntos y ambos estábamos muy entusiasmados con la perspectiva. En aquel momento yo estaba filmando un par de escenas para *Corazón de cristal* en Alaska y en el viaje de regreso a Nueva York crucé la frontera de Canadá y fui directo a Plainfield. Me quedé esperando a Errol, que se acobardó y a último momento decidió no viajar. Después comprendí que era mejor así. A veces es mucho mejor quedarse con una pregunta sin respuesta.

Más adelante regresé a la ciudad para filmar. Me encantó filmar en Plainfield. Rodamos las escenas de Eva trabajando en la parada de camiones, en una verdadera parada de camiones en pleno día. Fuimos hasta el lugar y les pregunté si podíamos filmar. "¡Por supuesto!" dijo el dueño. "¡Nos encanta que vengan a filmarnos de Kraut!" Les dijimos a los camioneros que actuaran de sí mismos y Eva empezó a pasearse entre las mesas sirviendo café. Ed Lachman, segunda cámara, fue fundamental para la producción en este aspecto. Él era el encargado de explicarles a los parroquianos y los camioneros lo que estaba pasando y lo que tenían que decir. En la película llamamos Railroad Flats a la ciudad porque Plainfield en cierto modo le pertenecía a Errol. Él la había "descubierto" y estaba furioso conmigo, me acusaba de

haberle robado sus paisajes. Tiene un gran espíritu y es un cineasta verdaderamente visionario. Fue por eso que, en un patético intento de apaciguarlo, le agradecí al comienzo de la película. Supongo que ya me habrá perdonado.

La Soufrière, filmada en una isla del Caribe a punto de estallar, siempre me pareció una de sus películas más entretenidas. Las tomas de usted y los camarógrafos Ed Lachman y Jörg Schmidt-Reitwein escapando de la nube de gas tóxico que viene bajando peligrosamente por la cuesta de la montaña, mientras esperan la "catástrofe inevitable", poseen una profundidad ridícula y bizarra.

Evidentemente hay un elemento de autoescarnio en la película terminada. Todo lo que al principio parecía tan peligroso y ominoso termina en banalidad lisa y llana. Está bien así, y tuve que aceptar las cosas como eran. Y por supuesto que, en retrospectiva, debo agradecerle a Dios de rodillas que no hayan sido de otro modo. Es bueno que la película no haya alcanzado ese clímax potencialmente violento. Habría sido totalmente ridículo que mis colegas y yo voláramos en pedazos a raíz de la erupción de un volcán mientras filmábamos una película.

En el caso de *La Soufrière*, dado que realmente no sabíamos si la isla donde estábamos parados volaría por el aire con la erupción del volcán, cada uno tuvo que decidir por sí mismo. En cuanto me enteré de la inminente erupción volcánica y de que la isla de Guadalupe había sido evacuada y un campesino se había negado a irse, supe que quería ir a hablar con él para averiguar qué clase de relación tenía con la muerte. Inmediatamente llamé al ejecutivo de la televisión con quien mantenía una excelente relación laboral desde *El gran éxtasis del tallista de madera Steiner*. Necesitaba hablar de inmediato con él porque, si no viajaba enseguida, todo podía terminar antes de que yo llegara. El volcán entraría en erupción y la película moriría antes de nacer. En ese momento estaba en una reunión y le pedí a su secretaria que lo hiciera salir sólo sesenta segundos sin importar dónde estuviera, qué estuviera haciendo o cuán importantes fueran las personas con quienes estaba reunido. "Dígale que Herzog necesita hablar un minuto con él." Creo que le expliqué la situación en cincuenta segundos y dijo: "Váyase ya mismo y haga lo que tenga que ha-

cer". Y yo dije: "¿Y cómo firmamos el contrato?". Lo único que dijo fue: "Regrese vivo y firmaremos el contrato". Y cortó, así de simple. Y firmamos el contrato a nuestro regreso. Amo a ese hombre por su fe, es un verdadero creyente. Permítame nombrar al caballo y al jinete: Manfred Konzelmann.

Ed Lachman viajó desde Nueva York, Schmidt-Reitwein y yo volamos desde Alemania, y nos encontramos los tres en Pointe-à-Pitre en Guadalupe. Antes de llegar a la isla –e incluso ya estando allí, mientras pasábamos los controles de carretera que bordeaban el volcán– les pregunté una y mil veces si realmente querían hacerlo. Les dije: "Yo estoy decidido a ir, pero ustedes tienen que decidir por sí solos. Necesito una sola cámara y puedo manejarla yo mismo si es necesario". Schmidt-Reitwein dijo que sí de inmediato, jamás hubo dudas de que vendría. Lachman titubeó un poco al principio, lo cual era más que comprensible. Necesitaba orinar, así que bajamos del auto y me dijo dócilmente: "¿Y qué pasará si la isla explota?". "Ed, nosotros saldremos volando", le dije. Eso le dio coraje y levantó la cámara. Dejamos una cámara a larga distancia para que tomara fotogramas individuales durante todo el día, de modo que si volábamos por el aire al menos quedaran algunas imágenes de nuestro ascenso a los cielos.

Estoy seguro de que está al tanto de que películas como esta le han creado una imagen pública de loco temerario.

Ahora puedo reírme, pero por supuesto que lo único que queríamos era salir de allí con una película en la cámara. No me interesa el suicidio y la experiencia no tuvo nada de temerario. No fuimos allí para volar por el aire. En líneas generales, no corro riesgos estúpidos a ciegas. Simplemente no soy esa clase de cineasta. Pero debo admitir que, en una película como *La Soufriére*, jugamos a la lotería. Pero por favor tome en cuenta lo que voy a decirle: realmente fue una de las pocas ocasiones en que hice algo así.

La síntesis de la película y su título completo, *La Soufrière: Esperando la catástrofe inevitable*, sugieren el carácter absurdo de nuestra tarea. Pero todo está basado en los expertos que dijeron que la explosión de la montaña estaba garantizada con un cien por ciento de certeza. Se calculaba que el volcán entraría en

erupción con la fuerza de varias bombas atómicas comparables a la de Hiroshima, de modo que si eso ocurría y nosotros nos encontrábamos dentro de un radio de ocho kilómetros a la redonda no podríamos hacer absolutamente nada. Y por si eso fuera poco estábamos parados sobre una profunda grieta que se había abierto justo en el borde del volcán humeante y estaba emitiendo gases tóxicos. Debíamos acercarnos por sotavento, y una mañana tuvimos un susto terrible porque el viento cambió de golpe y vimos venir hacia nosotros una hilera de nubes tóxicas. Al día siguiente Ed Lachman se dio cuenta de que había dejado sus anteojos allá arriba. Estaba realmente indefenso sin ellos. Decidí volver a buscar los anteojos y los otros me siguieron, pero pronto descubrimos que había habido tantas ondas sísmicas –algunas muy intensas– que el paisaje había vuelto a resquebrajarse y cambiado por completo de aspecto.

Yo sabía que si lograba escapar con vida de aquello podría bromear después. Me veía como el capitán de un chiste que me gusta mucho, de unos italianos en las trincheras durante la Primera Guerra Mundial. Los bombardean durante semanas, día tras día, hasta que un día el capitán agarra el rifle y grita: "¡Arriba mis hombres! ¡Al ataque!". Y antes de avanzar dos pasos es acribillado por el fuego enemigo y vuelve a caer, muerto, dentro de la trinchera. Todos los soldados italianos, que no se habían movido de su lugar ni dejado de fumar, aplauden y dicen: "Bravo, capitán, bravo". Por suerte no fuimos acribillados durante el rodaje de *La Soufrière*.

¿Considera que su versión de Nosferatu *es una* remake *de la película de Murnau o mucho más que eso? ¿La considera una película de género?*

Nunca pensé que mi *Nosferatu* fuera una *remake*. Se sostiene perfectamente como lo que es: una versión enteramente nueva. Es el mismo caso de Dreyer y Bresson, que hicieron películas sobre Juana de Arco: ninguna de las dos es una *remake* de la otra. Mi *Nosferatu* tiene diferente contexto, diferentes personajes y una trama en cierto modo diferente. Es una afirmación muy clara de mi conexión con lo mejor del cine alemán. Y aunque nunca funcioné en términos de géneros cinematográficos, valoro que filmar una película como *Nosferatu* me haya hecho com-

prender los principios básicos del género de vampiros y me haya llevado a preguntarme: "¿Cómo voy a modificar y desarrollar este género?". Fue lo mismo que hice con el género "de aventuras" cuando dirigí *Aguirre.*

Las imágenes que aparecen en las películas de vampiros tienen una cualidad que va más allá de nuestras experiencias usuales en el cine. Para mí el "género" es sinónimo de una intervención intensiva, casi onírica, en pantalla. Y creo que el género de vampiros es uno de los más ricos y fértiles que tiene para ofrecer el cine. Tiene fantasía, alucinaciones, sueños y pesadillas, visiones, miedo y, por supuesto, mitología. Lo que realmente intenté hacer fue conectar mi *Nosferatu* con nuestro auténtico legado cultural alemán, con las películas mudas de la era de Weimar y la obra de Murnau en particular. Si su *Nosferatu* es una película de género, entonces el mío inevitablemente también lo es. En muchas maneras esta película fue para mí el último capítulo del proceso vital de "relegitimización" de la cultura alemana que ha tenido lugar en años recientes.

¿Fue entonces cuando su amistad con Lotte Eisner se volvió todavía más importante?

Sí. Lotte Eisner fue crucial en este aspecto. Muchas veces dije que, por ser niños que crecimos en la Alemania de posguerra, aprendimos de nuestros abuelos pero no de nuestros padres. Muchos hombres murieron en combate o fueron tomados prisioneros. Mi propio padre no murió, pero estuvo lejos de casa la mayor parte del tiempo, y el padre de Fassbinder abandonó a su familia muy temprano. Como cineastas que alcanzamos la mayoría de edad a comienzos y mediados de la década de 1960, fuimos la primera generación de posguerra, jóvenes alemanes que no teníamos a nadie que nos sirviera como punto de referencia. Éramos huérfanos sin padres ni maestros de quienes aprender ni cuyos pasos quisiéramos seguir, no portábamos ninguna carga de tradiciones ni rituales. Durante un tiempo, en los años sesenta y setenta, el cine de Alemania Occidental fue muy fresco y excitante y precisamente por esa razón abarcó muchos temas y estilos diferentes. La generación anterior se había alineado con la barbarie de la cultura nazi o, de lo contrario, había sido expulsada del país. Con unas pocas excepciones –directores como Staudte

y Käutner–, antes de los años sesenta no había un cine alemán "legítimo" desde el 30 de enero de 1933, día en que Hitler subió al poder. Lotte Eisner abandonó el país ese mismo día y Fritz Lang hizo lo propio poco después. Se abrió una brecha de treinta años. Es imposible trabajar como director de cine sin tener algún grado de coherencia con la propia cultura. La continuidad es vital. Y por eso nuestros "abuelos" –Lang, Murnau, Pabst y otros– se transformaron en nuestros puntos de referencia. Incidentalmente ya he mencionado a mi propio abuelo arqueólogo, que fue mucho más importante para mí que mi padre.

Nosferatu es para mí la mejor de todas las películas alemanas. Y debido a esa fuerte necesidad que sentía de conectarme con la cultura alemana "legítima" para encontrar mis raíces como cineasta elegí concentrarme en la obra maestra de Murnau, sabiendo con total certeza que sería imposible superar el original. No fue por nostalgia sino por admiración hacia esa era heroica del cine que dio origen a la película en 1922. Nunca creí estar emulando una tradición particular. Con esto quiero decir que muchos de mi generación compartían la misma actitud hacia Murnau y sus contemporáneos: el cine entendido como cultura legítima. Cuando terminé mi *Nosferatu*, recuerdo que pensé: "Ahora estoy conectado, por fin logré llegar a la otra orilla del río". Esto puede sonar bastante melodramático cuando lo digo hoy y seguramente resultó incomprensible para los cineastas británicos, italianos o franceses de aquella época –países que hicieron arrancar su producción cinematográfica con relativa facilidad después de la guerra–, pero impactó fuerte sobre muchos jóvenes directores alemanes en los años setenta.

¿Quiere decir que ustedes no estaban en condiciones de proclamar su propia "legitimidad"? ¿Que necesitaban que alguien más lo hiciera?

Por supuesto que no podíamos emitir un decreto que nos avalara. Así como Carlomagno tuvo que viajar a Roma para pedirle al Papa que lo ungiera, en el caso del Nuevo Cine Alemán tuvimos la suerte de que Lotte Eisner nos diera su bendición. Ella era el eslabón perdido, nuestra conciencia colectiva, una fugitiva del nazismo y durante muchos años la única persona viva en el mundo que conocía a todos en el cine desde la primera hora, un

mamut lanudo de pura cepa. Lotte fue una de las más importantes historiadoras del cine mundial de todos los tiempos y conoció personalmente a todas las grandes figuras del cine mudo y los primeros años del cine hablado: Eisenstein, Griffith, Sternberg, Chaplin, Murnau, Renoir y hasta los hermanos Lumière y Georges Méliès. Y también conoció a otras generaciones: Buñuel, Kurosawa, los conocía a todos. Sólo ella tenía la autoridad, la visión y la personalidad para proclamarnos legítimos, y tuvo una importancia vital que insistiera en que lo que mi generación estaba haciendo en aquel momento en Alemania era tan legítimo como la cultura cinematográfica que habían creado Murnau, Lang y los otros directores de Weimar tantos años atrás.

Conocí a Lotte por su voz. Dio una conferencia en el Festival de Cine de Berlín, tal vez en 1965, cuando regresó por primera vez a Alemania desde 1933. Apenas traspuse la puerta de la sala de conferencias escuché su voz. Era tan impactante y tan especial que entré y me quedé escuchando. Lo que dijo fue tan extraordinario que sentí que tenía el deber de averiguar quién era. Después me enteré de que Lotte quiso hablar conmigo luego de ver *Signos de vida* pero no se atrevió a contactarme. Hasta que un amigo en común me dijo: "Lotte tiene una opinión muy elevada de usted pero no se atreve a hablarle, y usted tiene una opinión muy elevada de ella y tampoco se atreve a hablarle. Yo voy a presentarlos". La conocí recién en 1969. Una de las cosas más memorables del rodaje de *Kaspar Hauser* fue que Lotte estuvo presente buena parte del tiempo. Que ella se hiciera presente en el plató de una película mía era un gran honor, algo muy significativo para mí. No dijo ni preguntó nada; se quedó allí sentada, con cara de satisfacción todo el tiempo. Eso me dio muchísima confianza.

Parece que cuando Fritz Lang dijo que ya era imposible que hubiera películas verdaderamente alemanas, Lotte le dijo que viera *Signos de vida*. Su afirmación y su apoyo me dieron fuerzas para continuar batallando contra las duras críticas a mi trabajo durante por lo menos diez años. Hubo muchos momentos en los que nadie quería ver mis películas. Tengo el recuerdo vívido de estar sentado con Lotte en su departamento en París tomando el té y de haberle dicho como quien no quiere la cosa: "No puedo seguir". Y recuerdo que entre un sorbo y otro de té, masticando una galletita, sin mirarme siquiera, me dijo con toda calma: "No

vas a abandonar. La historia del cine no te permitirá hacerlo". Y después siguió hablando de lo ruidosos que eran sus vecinos o algo así. Fue uno de los momentos clave de mi vida.

¿Para filmar Nosferatu *leyó la novela original de Bram Stoker o basó su guión directamente en la película de Murnau?*

Probablemente podría haber hecho una película de vampiros aunque no existiera la de Murnau, pero quise mostrar mi respeto y mi admiración a su *Nosferatu* y en dos o tres ocasiones incluso intenté citarlo literalmente copiando las mismas tomas que utilizó en su versión. Fui a Lübeck, donde Murnau filmó la guarida del vampiro, y encontré entre las pocas casas que la guerra no había destruido las que Murnau había usado. Ahora funcionaban como depósitos de sal, pero donde en 1922 había sólo arbustos ralos encontré árboles altísimos.

La película de Murnau no se llama *Drácula* porque los herederos de Bram Stoker pidieron tanto dinero por los derechos que Murnau tuvo que hacer dos o tres cambios nada sutiles en la trama y cambiarle el título. Mi película se basó exclusivamente en el *Nosferatu* original, aunque sabía que quería inyectarle otra clase de espíritu. En la película de Murnau la criatura es aterradora porque no tiene alma y parece un insecto. Pero el vampiro de Kinski trasunta una verdadera angustia existencial. Yo traté de "humanizar" a Nosferatu. Quería dotarlo de sufrimiento humano y soledad, de añoranza real del amor y, lo que es más importante aún, de la única capacidad esencial a los seres humanos: la mortalidad. Kinski actúa contra sus postizos, contra esas uñas larguísimas y esas orejas puntiagudas. Siento que su vampiro es en realidad una figura muy erótica. Más aún, en la película el mal no tiene sólo aspectos negativos. La escena de la plaga, por ejemplo, es una escena de auténtica alegría.

La novela de Stoker es una compilación de todas las historias de vampiros que andaban flotando por ahí desde los tiempos románticos. Lo interesante es cómo se focaliza en las nuevas tecnologías: por ejemplo el uso de los telegramas o los primeras máquinas grabadoras, los cilindros de Edison. Al igual que los cambios que atravesaba la sociedad en el siglo XIX, es probable que esté sucediendo algo similar desde que estamos viviendo en la era digital. En ambos casos hay una cierta incomodidad en la

sociedad, y las historias de vampiros siempre abundan en tiempos de inquietud. La novela de Stoker expresa una extraña obsesión por esa clase de cosas y en este sentido el autor fue todo un visionario, ya que supo anticipar en cierto modo nuestra era de comunicación masiva. En esencia, la historia del vampiro es una historia de soledad. Ahora, más de un siglo después, cuando somos testigos de la explosiva evolución de los medios de comunicación, la obra de Stoker cobra una actualidad pasmosa. La estructura narrativa es muy interesante porque utiliza todas estas nuevas formas de comunicación para llevar adelante la trama, cosa que no ocurre en las versiones cinematográficas.

Y ya que estamos hablando de la comunicación, permítame agregar algo. Creo firmemente, y lo digo con carácter de máxima, que todas estas herramientas que hoy tenemos a nuestra disposición, y que forman parte de esa evolución explosiva de los medios de comunicación, significan que nos encaminamos hacia una era de soledad. La soledad humana aumentará en proporción directa con el rápido crecimiento de las formas de comunicación de que disponemos, trátese del fax, el teléfono, el correo electrónico, la internet o lo que sea. Puede sonar paradójico pero no lo es. Puede parecer que estas cosas nos sacan del aislamiento, pero no es lo mismo el aislamiento que la soledad. Cuando uno queda atrapado en una tormenta de nieve en Dakota del Sur, a ochenta kilómetros de la ciudad más próxima, puede superar el aislamiento recurriendo al teléfono celular. Pero la soledad es algo más existencial.

En su momento la prensa armó mucho alboroto en torno al hecho de que usted liberara miles de ratas en la plaza de Delft, la ciudad holandesa que sustituyó a Wismar en la película.

Buscaba una ciudad sobre el Báltico o en Alemania del norte, una ciudad pequeña con botes y canales, y un amigo holandés me sugirió Delft. La ciudad me fascinó en cuanto la vi. Delft es tan tranquila, tan burguesa, tan segura de sí misma y sólida que no ha cambiado en nada con el correr de los siglos. A raíz de eso sentí que era el lugar perfecto para filmar esa historia. El horror y la destrucción se manifiestan de una manera más eficaz y más potente en una ciudad tan limpia e incontaminada. Siempre pensé que las ratas poseen un componente fantasioso porque son los únicos mamíferos que superan numéricamente al hombre.

La proporción es casi tres a uno, y el miedo atávico que les tenemos proviene en parte de esta constatación. Antes de comenzar el rodaje le expliqué al municipio de Delft lo que tenía en mente y aceptaron. Les presenté con gran detalle los planes técnicos que teníamos para impedir que se escapara una sola rata. Pero muchos en Delft estaban nerviosos porque la ciudad está llena de canales y durante décadas hubo un grave problema con las ratas, que sólo fue superado recientemente. Así que imperaba una sensación de incomodidad.

¿Dónde consiguió las ratas?

Eran de un laboratorio en Hungría y fue muy difícil transportarlas por Europa. Las aduanas chequeaban los certificados médicos en todas las fronteras y una vez un empleado abrió una de las cajas para revisar su contenido y se desmayó. Compramos ratas blancas como la nieve y tuvimos que teñirlas de gris. Había una gran fábrica en Alemania que producía champú y tintura para el cabello y testeaba sus productos en ratas porque la textura del pelo de rata es muy similar a la del cabello humano. Fui a esa fábrica con Henning von Grierke, el pintor que diseñó la escenografía de la película, y Cornelius Siegel, un experto en efectos especiales que daba clases en la Universidad de Bremen. Cornelius fue el que incendió la fábrica de vidrio en *Corazón de cristal* y construyó sin ayuda de nadie el reloj que aparece al comienzo de *Nosferatu*. Preguntamos en la fábrica cómo podíamos hacer para teñir 10.000 ratas de negro y nos dieron la idea de sumergir las jaulas en tintura durante un segundo. Cornelius diseñó una enorme cinta transportadora para sumergir, lavar y secar a los animales. Tuvimos que lavarlas inmediatamente con agua tibia y secarlas con un sistema de secadores de cabello, pues de lo contrario habrían muerto de neumonía.

Lo que hicimos antes de soltar a las ratas en la ciudad fue sellar todas las alcantarillas, todas las callejuelas laterales y todos los portales. Colocamos redes todo a lo largo del canal para evitar que cayera alguna rata al agua e incluso mandamos botes tripulados para capturar a las que por alguna razón hubieran escapado. Cuando filmamos en la plaza central teníamos una pared de madera móvil justo detrás de la cámara y otra en un callejón al final de la calle. Cuando dimos la señal, las dos paredes

salieron de su escondite y avanzaron haciendo mucho ruido una hacia otra, atrapando a las ratas en un espacio cada vez más angosto para poder enjaularlas. Lo cierto es que no se nos escapó ni una sola.

Esta fue su segunda película con Kinski. ¿Cómo fue trabajar con él esta vez?

A Kinski le encantaba la película y se mostró feliz durante el rodaje la mayor parte del tiempo, aunque de vez en cuando tenía un berrinche. En aquella época se sentía a gusto consigo mismo y con el mundo y disfrutaba pasando horas en compañía de su maquilladora, la artista japonesa Reiko Kruk. Escuchaba música japonesa mientras ella lo esculpía cada mañana y le ponía las uñas postizas y las orejas. Todas las mañanas teníamos que ponerle los dientes y las orejas y afeitarle la cabeza y era grato verlo allí sentado, con esa enorme paciencia. Yo entraba y me sentaba con él unos quince minutos. No hablábamos, sólo nos mirábamos por el espejo y asentíamos. Fue bueno con el proyecto y fue bueno consigo mismo. Aunque la película dura casi dos horas y Klaus aparece en pantalla tal vez diecisiete minutos, su vampiro domina absolutamente todas las escenas. Ese es el mejor cumplido que puedo hacerle por su actuación. Todo en la película se orienta hacia esos diecisiete minutos. Su personaje está constantemente presente porque la trama y las imágenes intensifican la sensación de maldad y terror y angustia. Demoró cincuenta años encontrar un vampiro que pudiera rivalizar con el que creó Murnau, y yo digo que nadie en los próximos cincuenta años podrá interpretar a Nosferatu como lo hizo Kinski. No es una profecía sino una certeza absoluta. Si le diera cincuenta años y un millón de dólares para encontrar a alguien mejor que Kinski usted fracasaría. Y creo que la actuación de Isabelle Adjani también es notable, es la contraparte perfecta del monstruo de Kinski. Su papel era extremadamente difícil: tenía que asustarse del vampiro y al mismo tiempo sentirse atraída por él, algo que realmente consiguió comunicarle al público.

Como también ocurrió con otros de sus largometrajes, hubo varias versiones de Nosferatu *en distintos idiomas. ¿En qué idioma filmó la película original?*

Como en *Aguirre*, donde teníamos gente de dieciséis países, el inglés era el idioma común a todos. Incluidos Kinski y Adjani. Como director uno tiene que optar, no sólo para facilitar la comunicación dentro durante el rodaje sino por el bien de los distribuidores internacionales, y ellos siempre prefieren el inglés. Pero aunque filmamos la película en inglés, hicimos una versión doblada al alemán que siempre me ha parecido la más convincente. No me atrevo a hablar de una versión "mejor". Hablo de una versión más "culturalmente auténtica".

¿Dónde filmó la escena del castillo de Drácula?

Todo lo que se ve de Transilvania fue filmado en la ex Checoslovaquia, gran parte en Moravia en el castillo de Pernstein, y en los Altos Tatras. Originalmente yo había querido filmar en la propia Transilvania, en Rumania, pero no permitieron hacerlo por problemas con el régimen de Ceausescu. A decir verdad nunca recibí una negativa directa del gobierno, pero me enteré por algunos cineastas rumanos que respaldaban mi deseo de filmar en los Cárpatos. Me aconsejaron que abandonara de inmediato el país y no esperara el permiso, ya que jamás lo obtendría mientras Ceausescu estuviera en el poder. El Parlamento le había conferido el título del nuevo Vlad Dracul, el defensor histórico de Rumania. El título tenía un significado contemporáneo: Ceausescu defendía al país contra el imperio soviético. Resultó que los cineastas locales tenían razón, pero debo reconocer que lo pasé muy bien en Rumania buscando escenarios naturales, recorriendo metódicamente todas las sendas de los montes Cárpatos.

Cinco días después de concluido el rodaje de Nosferatu *usted continuó trabajando con el mismo equipo técnico y con el mismo actor protagónico y filmó* Woyzeck. *¿Por qué filmó las dos películas consecutivas?*

Woyzeck puede hoy parecer un ligero traspié después de *Nosferatu*. El rodaje duró diecisiete días y la edición apenas cinco, y de ser por mí habría empezado a filmar al día siguiente de terminar *Nosferatu*, pero tuvimos que esperar que le creciera el cabello a Kinski para el papel. Continuamos con el mismo equipo técnico en la nueva película principalmente por razones técni-

cas y burocráticas. En aquella época obtener permisos de filmación en Checoslovaquia era una saga interminable. Habíamos tenido que filmar la segunda mitad de *Nosferatu* en Moravia y otros lugares en el este de Eslovaquia y entonces pensé que sería una buena idea continuar filmando *Woyzeck*, pero diciéndoles a las autoridades que todavía estábamos trabajando en *Nosferatu*. En realidad empezamos a filmar al día siguiente de terminar *Nosferatu*, salteándonos la parte de Kinski.

Creo que Kinski estuvo insuperable en ese papel. Su actuación deja pasmado al público.

Kinski nunca fue uno de esos actores que se limitan a hacer su personaje. Se entregaba hasta la médula y después de *Nosferatu* quedó profundamente inmerso en ese mundo que habíamos creado juntos, cosa que saltó a la vista desde el primer día cuando se presentó a filmar *Woyzeck*. Eso le otorgó una cualidad diferente a su actuación y por eso desde las primeras escenas de la película se lo ve muy frágil y vulnerable. Recuerde por ejemplo esa toma, justo después de los títulos, cuando se queda mirando a cámara. Tiene algo raro en la cara. Uno de los costados estaba hinchado. Lo que ocurrió fue que, mientras hacía sus flexiones durante la secuencia de los títulos, el instructor militar tenía que tirarlo al piso de una patada. Klaus me dijo: "No lo está haciendo bien, tiene que patearme en serio. No puede simular que me patea". El hombre que lo patea es Walter Saxer, el mismo al que Kinski apabullará a gritos en *Carga de sueños* un par de años después. A raíz de la patada, Kinski golpeó tan fuerte contra los adoquines de la calle que empezó a hinchársele la cara. Cuando vi lo que estaba ocurriendo, le dije: "Detente, Klaus: no te muevas. Sólo mírame". Todavía estaba exhausto de las flexiones, pero mira con tanta intensidad a la cámara que realmente define cómo será el resto de la película.

Al mismo tiempo le gustaba mucho actuar su personaje y en numerosos sentidos estuvo en equilibrio consigo mismo durante el rodaje. Si algo no salía como yo esperaba, me decía cosas como: "Werner, lo que estamos haciendo es importante y si luchamos saldrá como queremos. No te preocupes, cada cosa estará en su lugar". Trabajó muy duro con el texto y, a diferencia de tantas otras veces, generalmente sabía de memoria sus parlamentos. Fue

una verdadera alegría trabajar con él en esos días y recuerdo con genuino afecto aquella época. Y sí, está magnífico en el rol. Supo capturar el espíritu del personaje: tiene una intensidad tan a fuego lento.

Está claro que usted venía pensando desde hacía tiempo en ese proyecto.

Mi película sobre el *Woyzeck* de Georg Büchner es probablemente mi conexión más directa con lo mejor de mi propia cultura, más aún que *Nosferatu*, que fue una conexión más explícita con el mundo del cine. Aunque siempre he trabajado dentro de la cultura alemana, hacer una versión filmada de *Woyzeck* significó alcanzar la historia cultural más significativa de Alemania, y por esta razón hay algo en esa película que está más allá de mí. Alcanza las doradas cumbres de la cultura alemana, y por eso mismo destella. Lo único que hice yo fue subir y tocar esas cimas.

Hacía tiempo que quería hacer una película del *Woyzeck*. Para mí no existe un drama más grande en lengua alemana. Y es de una actualidad pasmosa. No hay ninguna buena traducción al inglés del *Woyzeck*, ninguna que le haga justicia. El drama es un fragmento y en los círculos académicos hubo debates de alto calibre sobre el orden que debía darse a esas páginas sueltas y sin numerar. Yo utilicé el orden que más favorecía la continuidad de la trama y creo que la mayor parte de las producciones teatrales emplean el mismo esquema.

Woyzeck *es probablemente mi preferido entre todos sus largometrajes. Es una obra cinematográfica tremendamente inventiva, sobre todo por el uso de series de tomas prolongadas.*

Usamos series de tomas de cuatro minutos de duración y por eso la película se compone esencialmente de unos veinticinco cortes, más un par de tomas más breves. Fue muy difícil mantener eso: nadie podía permitirse un error. Es una película de una economía tal que probablemente jamás volveré a conseguir. Lo excitante del enfoque es que el espacio cinematográfico es creado, no por los cortes y los movimientos de la cámara, sino totalmente por los actores, por la fuerza de su actuación y su manera de utilizar el espacio que los rodea. Fíjese por ejemplo en la esce-

na donde Woyzeck intenta huir del bastonero: avanza en línea recta hacia el lente de la cámara y a último momento retrocede de golpe. En una toma como esa, Kinski crea un espacio que está mucho más allá del espacio de la cámara. Nos muestra que hay todo un mundo detrás, alrededor y delante de la cámara. El espectador siente que Kinski gatea desesperadamente hacia él, incluso dentro de él. Por eso la creación del espacio –y mi manera de utilizarlo como director– fueron más importantes que de costumbre en mi *Woyzeck*.

Sinceramente me agradan los cineastas que tienen la audacia de mostrar un plano secuencia completo en una sola toma. Realmente hay que bajarse los pantalones para intentarlo. Lo que uno muestra en pantalla tiene que ser muy *fuerte* para tener cautivo al público durante tres o cuatro minutos seguidos. Los pobres directores suelen mover la cámara sin necesidad y utilizan trucos llamativos y exceso de cortes porque saben que el material no es lo suficientemente fuerte como para tolerar una cámara pasiva. Esta manera de filmar –llena de saltos y cortes innecesarios y cosas por el estilo– produce la falsa impresión de que podría estar ocurriendo algo interesante en pantalla. Pero para mí es una clara señal de que estoy viendo una película vacía.

Usted trabajó con muchas personas interesantes en el transcurso de los años, pero muy pocas de ellas tenían entrenamiento cinematográfico. Supongo que fue una decisión muy consciente de su parte.

Muchas de las personas con quienes trabajé en mis películas no son técnicos profesionales. Una de las claves para dirigir cine es rodearse de gente que comprenda exactamente lo que uno está intentando hacer, y los únicos amigos verdaderos que tengo son los que hice filmando mis películas. Hombres y mujeres fuertes, imaginativos, dedicados, dignos de confianza y, por sobre todo, personas con fe.

Muchas de las personas con quienes trabajé reiteradamente con el correr de los años no tienen preparación para trabajar en el cine, estrictamente hablando. Pero no obstante pueden ofrecerle mucho más al aspecto y la sensación de la película con sus estrategias escandalosamente divergentes. Ulrich Bergfelder, el escenógrafo de muchas de mis películas, es especialista en len-

guas provenzales antiguas y literatura trovadoresca. Claude Chiarini es médico neurólogo en un asilo de lunáticos en París y estuvo presente durante el rodaje de *Corazón de cristal* por si alguno de los actores hipnotizados no despertaba bien de la hipnosis. Nos acompañó durante seis semanas y las fotos que tomó durante la producción aún conservan su calidad excepcional. Cornelius Siegel, matemático y maestro carpintero, es un hombre ingenioso capaz de hacer cualquier cosa. Peter Zeitlinger, el director de fotografía de varias de mis últimas películas, fue jugador de hóckey sobre hielo y eso significa que de verdad entiende los ritmos físicos que necesita un camarógrafo. Herb Golder, asistente de dirección en varias de mis películas más recientes, es profesor de Clásicas en la Universidad de Boston y campeón de karate. Siempre es muy importante que las personas que trabajan en una película sepan que no son solamente empleados sino parte de un equipo, y que tengan un interés particular en dar lo mejor de sí y hacer el mejor trabajo posible. Por ejemplo, en *Fitzcarraldo* el muchacho del laboratorio de procesado había leído el guión y miraba el material que le enviábamos como un director de cine, hasta el punto en que una vez recibí un mensaje suyo donde me preguntaba dónde estaban los varios primeros planos que él sabía que yo necesitaba.

Antes dijo que el cine nace de "la kermese de pueblo y del circo, no del arte y el academicismo". ¿Puede explayarse un poco más al respecto?

Para mí el cine produce la misma fascinación que se siente durante un eclipse, cuando vemos un primer plano del sol con protuberancias que son mil veces más grandes que nuestro planeta aquí abajo. Por esta razón detesto responder muchos de los puntos que los críticos plantean sobre mis películas, porque cuando las cosas se explican inmediatamente se vuelven aburridas. El misterio siempre está y las cosas que no encajan a la perfección en la trama –las imágenes inexplicables o los giros imprevistos en la narración– son las que sobresalen y resultan memorables. A veces pongo en una película una escena o una toma que podría parecer fuera de lugar y no obstante es esencial para comprender la historia que se está contando. Hay un buen ejemplo de esto en *Kaspar Hauser:* la imagen del Croagh Patrick en Irlanda después

del primer atentado contra la vida de Kaspar. Lo mismo pasa con la música, esos momentos de especial intensidad cuando de pronto escuchamos algo que arremete contra las reglas más básicas a las que estamos acostumbrados. La naturaleza misma de la narrativa y la presentación de las imágenes en cierto modo exige momentos como estos, que el análisis crítico no puede penetrar. La buena literatura está llena de esos elementos, o tal vez sea pura y exclusivamente eso. Todo el resto es periodismo liso y llano, o tal vez escritura. Pero no poesía verdadera.

Si usted ama de verdad el cine, lo más saludable que puede hacer es no leer libros sobre el tema. Prefiero las revistas especializadas de tapas brillosas con sus grandes fotos a todo color y sus columnas de chismes o el *National Enquirer*. Esa clase de vulgaridad es sana y segura.

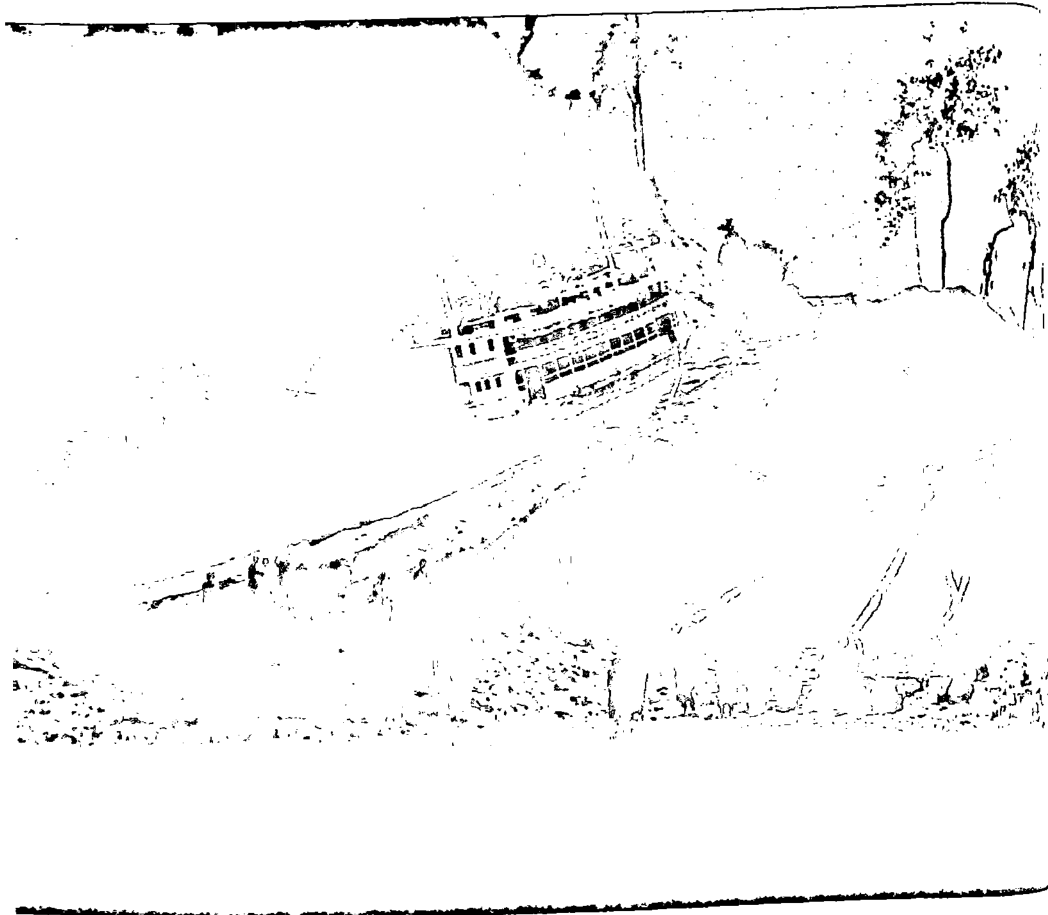
6

DESAFIAR LA GRAVEDAD

Werner Herzog se come su zapato, de Les Blank, es un cortometraje maravilloso. ¿Cómo fue que terminó masticando sus propios botines de cuero en un escenario en Berkeley?

Yo estaba en Berkeley con Errol Morris, que en aquella época era un estudiante de posgrado. Errol es un hombre muy talentoso, un auténtico camarada. Es una de esas personas que comienza muchos proyectos pero nunca los concluye y por eso cuando uno se encuentra con él de inmediato percibe su agitación mental, como si lo rodeara un aro de fuego. Tenía un gran futuro como cellista hasta que, de un día para el otro, dejó de tocar el instrumento. Luego dijo que quería hacer una película, pero siempre se quejaba conmigo de lo difícil que era conseguir que los productores invirtieran dinero. Yo insistía en que era posible hacer películas sin dinero, que las películas se hacen con fe y con el deseo intenso de hacerlas, no con dinero. "Deja de quejarte de la estupidez de los productores y empieza a filmar mañana mismo con un solo rollo de película", le dije. "Y si algún día veo tu película terminada, te prometo que me comeré mi propio zapato." Y filmó la película, una obra maravillosa sobre un cementerio de animales llamada *Gates of Heaven.*

Cuando llegué a Berkeley llevaba puestos los mismos botines que tenía cuando le hice aquella promesa a Errol. El problema fue que cuando los cociné, ese día ofrecían pato como plato principal en el restaurante y había una olla enorme llena de grasa de ese animal. Yo había averiguado que la grasa de pato alcanzaba su punto máximo de hervor a los 140°C y por eso era mejor cocinar los botines en esa grasa que en agua hirviendo. Pero la grasa caliente hizo que el cuero se encogiera y se pusiera todavía más duro. Era absolutamente imposible de tragar, así que corté el cuero en pedazos muy pequeños con un par de tijeras para cortar



Fitzcarraldo

pollo y tuve que bajarlo con unos cuantos litros de cerveza. Me tomé seis latas de cerveza y recuerdo que salí de aquel lugar haciendo eses, completamente borracho. Pero no es para alarmarse: el cuero es muy fácil de digerir. Y Tom Luddy, que estaba en el escenario conmigo, se puso a repartir pedacitos de cuero entre el público.

Yo tenía una especie de acuerdo tácito con Les Blank en cuanto a que esa película quedaría restringida estrictamente al álbum familiar. Acababa de regresar de Perú, donde había hecho la preproducción de *Fitzcarraldo*, y tenía la sensación de que no debíamos exhibir ese material fuera de nuestro círculo más íntimo. Tal vez es una película demasiado personal y por eso no puedo verla como algo hecho para el público. Pero Les es tan buen director que le perdono cualquier cosa, y hoy incluso me alegra que haya registrado ese momento en una película. Todo hombre adulto debe comerse sus zapatos alguna vez, o hacer algo que tenga el mismo sentido. Hoy uno se entera de cosas como eso de comerse los zapatos fuera de contexto y probablemente parece bizarro, pero yo no lo hice como un número de circo. Mi acto tenía sentido en el contexto de los eventos. Y además yo nunca pretendí comerme ese zapato en público. La idea era comerlo en el restaurante, pero un poco me forzaron a hacerlo en público.

Usted dijo que comer sus zapatos "debería ser un estímulo para todos los que quieren hacer películas y sólo tienen miedo de empezar".

Por supuesto, y también quería darle un espaldarazo a la película de Errol, que en aquel momento no tenía distribuidor. Como sea, tendrían que comerse muchos más zapatos.

Durante la preproducción de Fitzcarraldo *en Perú, usted también filmó dos cortometrajes en los Estados Unidos:* El sermón de Huie *y* Fe y Moneda. *¿Qué fue lo que le atrajo de Gene Scott?*

Jamás podría hacer una película acerca de o con personas que no me gustan, y eso incluye hasta al evangelista televisivo californiano Gene Scott. Por más desenfrenado que fuera como personaje público, había algo conmovedor en él, algo que me

emocionaba. Jamás podría ser mi amigo, pero no obstante me agradaba muchísimo.

Conocí a Scott unos años antes de hacer *Fe y Moneda*, mi película sobre él. Cada vez que viajaba a los Estados Unidos siempre miraba sus programas; era bastante adicto a ellos. Lo que me parecía increíble era su manera de increpar al público, que insistiera con eso de que "el honor de Dios está en juego cada noche" y que sólo era cosa de unos "miserables seiscientos dólares y quedarse ahí sentados, pegados a la silla". Incluso llegaba a amenazar a los espectadores, por ejemplo les decía: "Voy a quedarme aquí sentado en completo silencio durante los próximos diez minutos, y si durante ese lapso no se comprometen a pagar 200.000 dólares, ¡apago la cámara!". Y se quedaba sentado nomás, mirando fijo a la cámara durante diez minutos seguidos.

Yo sentía que Scott era profundamente desdichado. Un hombre muy inteligente, pero desdichado. Indudablemente había algo compulsivo en él, y cuando filmamos el corto estaba haciendo programas en vivo sin parar, entre seis y ocho por día. Pasaba las horas completamente solo hablándole a la cámara, día tras día. Sólo interrumpía ese torrente verborrágico unas pocas veces y le ordenaba al coro que cantara una especie de falso cántico religioso cuando necesitaba ir al baño. ¿Cómo es posible continuar haciendo algo así durante tantos años? No he sabido nada de él desde que hicimos la película, pero dicen que está loco de remate y que ahora aparece sentado en una pirámide de cristal y habla sobre la energía de las pirámides en su programa de televisión. Parece que ha dejado atrás sus enseñanzas cristianas. Scott apela a la paranoia y la locura de nuestra civilización, y tiene mucho éxito. Sé que no estuvo de acuerdo con cómo lo mostramos en *Fe y Moneda* e incluso me pidió que cambiara el título original del cortometraje, que era *Creed and Currency*.

El sermón de Huie se filmó en Brooklyn, en Nueva York. Simplemente me topé con el obispo Huie Rogers y le pregunté si podía hacer una película sobre él. No hay nada que decir sobre esa película. Es un trabajo muy puro sobre las alegrías de la vida, de la fe y de filmar películas. Hay una gran alegría en la imagen de Huie, al principio totalmente inocua e inofensiva, cuando gradualmente induce en sí mismo, y en su grey, el éxtasis místico más asombroso.

Fitzcarraldo *es su película más conocida. Pero la mayoría de los debates no se centran en la película propiamente dicha, sino en las circunstancias en que fue realizada. ¿Esperaba semejante repercusión mediática cuando comenzó el rodaje en la selva peruana?*

Lo que no esperaba, por ejemplo, era estar caminando por la calle en Munich unos meses después del estreno de *Fitzcarraldo* y ver que un hombre venía corriendo frenéticamente en dirección a mí. Pegó un salto en el aire, me dio una patada en el estómgado, se levantó del suelo y bramó: "¡Te lo tienes bien merecido, cerdo!". Lo cierto es que ocurrían cosas muy reales en el área donde queríamos filmar que no tenían absolutamente nada que ver con la película. Se estaba gestando una guerra de fronteras entre Perú y Ecuador y nos sentíamos rodeados por esa presencia militar enorme y cada vez más amenazadora. En cada recodo del río había un campamento militar atestado de soldados borrachos. También estaban las compañías petroleras que explotaban los yacimientos situados en áreas pobladas por nativos y que –ejerciendo una gran brutalidad contra la población local– habían construido un oleoducto que atravesaba el territorio indígena y cruzaba los Andes hasta desembocar en el Pacífico. Durante la construcción llevaron prostitutas al lugar y hubo muchos casos de violación.

Cuando empezamos a filmar en la selva, con autorización explícita de los indígenas locales, todos los problemas hasta entonces irresueltos empezaron de algún modo a resolverse gracias a nuestra presencia. Los medios se olvidaron de la guerra y del petróleo porque nosotros les resultábamos *más atractivos*. Como usted sabe, Mick Jagger estaba contratado para actuar en la película junto a Claudia Cardinale, con Jason Robards en el papel de Fitzcarraldo. Nunca quise convertirme en el oso bailarín del circo periodístico, pero de golpe se armó esa mescolanza de Claudia y Jagger más el loco Herzog, un montón de indígenas, una guerra de fronteras y una dictadura militar. En última instancia, no fue difícil desestimar los reclamos de la prensa, sobre todo porque un grupo de derechos humanos envió una comisión al área y concluyó que no había habido violaciones de ningún tipo. Yo tenía la sensación de que cuanto más locas y bizarras fueran las leyendas que se tejían en torno al rodaje, más rápido se

esfumarían. Y eso fue lo que ocurrió. Dos años después de haber sido criminalizado por la prensa ya nadie se acordaba del asunto.

¿Cuál fue el punto de partida de la historia de Brian Sweeney Caruso, ese hombre que ama tanto a Caruso que quiere construir un teatro lírico en la selva e invitar al tenor mundialmente famoso a cantar en la noche de la inauguración?

Dos cosas me estimularon a filmar esa película. La primera sucedió muchos años antes de que se me ocurriera la historia, mientras buscaba escenarios naturales para otra película en la costa de Bretaña. Una noche llegué a un lugar llamado Carnac y súbitamente me encontré en un inmenso campo de menhires clavados en la tierra, algunos de casi diez metros de altura y varias toneladas de peso. Kilómetros de menhires que avanzan en hileras paralelas hasta los cerros, deben ser unos cuatro mil. Pensé que estaba soñando, no podía creer lo que veían mis ojos. Compré una guía de turismo y allí leí que la ciencia aún no tiene una explicación clara de cómo fueron trasladados por tierra hasta ese lugar esos enormes bloques hace 8000 a 10.000 años ni tampoco de cómo hicieron para colocarlos en posición vertical contando sólo con las herramientas de la edad de piedra. Eso despertó mi interés y decidí que no me marcharía de allí hasta no haber descubierto un método para erigir las piedras con herramientas primitivas. Partamos del supuesto de que en aquellos tiempos el hombre sólo tenía cuerdas de cáñamo y taparrabos de cuero. Pasé dos días enteros pensando hasta encontrar la solución. Yo utilizaría el siguiente método: convocaría a 2000 hombres disciplinados. Supongamos que tuviera que trasladar un menhir a dos kilómetros de distancia. Lo primero que haría sería cavar trincheras alrededor y debajo de la piedra. Después metería a presión troncos de roble dentro de las trincheras y sacaría el excedente de tierra, de modo tal que el menhir quedara apoyado sobre los troncos. Una vez hecho esto, sería posible mover la piedra sobre esas ruedas con ayuda de sogas y palancas. Deme dos meses y cincuenta hombres y trasladaré por tierra una roca de diez metros de altura y 200 toneladas de peso a dos kilómetros de distancia. Pero necesitaría 2000 hombres para erguir los menhires sobre la tierra, lo cual requeriría una rampa de grandes dimensiones y muy poca pendiente. La altura total de la rampa

debería ser de doce metros, y terminaría en un montículo artificial con un cráter. Yo haría subir el menhir sobre sus "ruedas" por la rampa hasta el montículo, apuntándolo hacia el cráter. Una vez recostado en el cráter su extremo liviano y puntiagudo, ya tenemos un menhir erecto. Lo único que hay que hacer es sacar la tierra, el montículo y la rampa.

Entonces el mismo amigo que unos años atrás me había ayudado a conseguir dinero para *Aguirre* me dijo que deberíamos volver a filmar otra película en la selva. Yo le dije que no quería filmar una película en la selva por el mero hecho de filmar en la selva, que necesitaba una historia sólida. Y él me contó la historia real de José Fermín Fitzcarrald, un magnate del caucho de fines y comienzo de siglo fabulosamente rico en la vida real, un hombre que aparentemente tenía un ejército privado de 5000 soldados y un territorio del tamaño de Bélgica. Todo eso no alcanzaba para hacer una película, salvo por un detalle que mi amigo mencionó por casualidad: en cierta ocasión Fitzcarrald había desarmado un barco, lo había trasladado por tierra de un río a otro, y lo había vuelto a armar al llegar al tributario. Y ahí tenía mi historia: no una historia sobre el caucho sino una gran ópera en medio de la selva con ese componente de Sísifo. El Fitzcarrald real no es un personaje muy interesante *per se*, no es más que otro desagradable hombre de negocios del siglo pasado. Y la historia de la explotación del caucho en Perú no me interesaba en lo más mínimo. El amor por la música de Fitzcarraldo fue idea mía, aunque es cierto que los magnates del caucho del siglo pasado construyeron un teatro lírico –el Teatro Amazonas– en Manaos. Los elementos históricos reales de la trama fueron solamente un punto de partida. En mi versión de los hechos, para conseguir dinero para construir un teatro lírico en la selva Fitzcarraldo lleva un barco hasta un río tributario y, con la ayuda de un millar de nativos, traslada el barco montaña arriba hasta un río paralelo flanqueado por millones de árboles del caucho pero inaccesible debido a los rápidos del Pongo das Mortes. Pensando en los menhires de Carnac, me pregunté: "¿Cómo hago para subir entero un inmenso barco de vapor por la cuesta de una montaña?". Aunque la película transcurre en una geografía inventada, desde un principio supe que para poder contar esa historia tendríamos que trasladar un barco real cuesta arriba por una montaña de verdad.

Usted pasó dos años en la selva antes de comenzar el rodaje. ¿Por qué llevó tanto tiempo la preproducción?

En la película aparece un barco viejo y herrumbrado que Fitzcarraldo repara. Lo encontramos en Colombia y era tan imposible de arreglar y tenía unos agujeros tan grandes en el casco que tuvimos que remolcarlo hasta Iquitos –donde filmamos las escenas del prostíbulo de Molly al comienzo de la película– con 600 barriles de petróleo vacíos adentro. Ese barco nos sirvió de modelo para construir otros dos idénticos. Mientras uno era subido cuesta arriba por la montaña, podíamos filmar con el otro en los rápidos. La Twentieth Century Fox estuvo interesada en producir la película durante mucho tiempo, pero propusieron que utilizáramos un barco de utilería y una montaña de utilería y eso estaba fuera de cuestión para mí. Cuando empezaron las discusiones yo ya estaba construyendo los barcos. Y fue un proceso muy largo, porque Iquitos no tenía un astillero donde pudiéramos construirlos. También tuvimos que construir un campamento para los mil extras y el equipo técnico, cosa que llevó tiempo. Entre una cosa y otra, la preproducción duró más de tres años. Por supuesto que hacía otras cosas en el ínterin, pero pasaba mucho tiempo en la selva o viajando a los Estados Unidos y Europa para conseguir cosas que necesitábamos o recaudar algo de dinero.

Y entonces, cuando por fin comenzó el rodaje y ya habíamos filmado el 40 por ciento de la película, Jason Robards se enfermó gravemente y tuvo que regresar a los Estados Unidos, donde su médico le prohibió que volviera a la selva. Mientras tanto Jagger –que hacía del actor retardado secuaz de Fitzcarraldo— tuvo que cumplir sus compromisos con una gira de los Rolling Stones. Y yo decidí eliminar el personaje de la película porque Jagger era imposible de reemplazar. Me gustaba tanto como actor que cualquier reemplazo hubiera sido un problema. Es un gran actor, y creo que nadie se ha dado cuenta de eso todavía. Y me gustaba mucho su actitud. En Iquitos habíamos alquilado un auto para él y cuando teníamos problemas para trasladar gente a distintos lugares, nos hacía de chofer. Me gustaba que reconociera el valor del trabajo: es un gran profesional en el mejor sentido de la palabra. Creo que perder a Mick fue la pérdida más grande que experimenté como director de cine.

¿Es cierto que pensó en interpretar usted mismo el personaje de Fitzcarraldo cuando Robards tuvo que abandonar la película?

Hubiera hecho el papel de Fitzcarraldo sólo como último recurso, y habría sido un buen Fitzcarraldo simplemente porque lo que tiene que hacer el personaje en la película es exactamente lo mismo que tuve que hacer como director. Y por eso no habría quedado poco digno en el papel. Por supuesto que jamás habría podido igualar a Kinski y agradezco a Dios de rodillas que Kinski lo haya hecho. Nos encontramos en un hotel en Nueva York y fue muy comprensivo. Yo estaba abatido por todo lo que había pasado en Perú y él destapó una botella de champagne y dijo: "¡Yo sabía, Werner! ¡Sabía que yo sería Fitzcarraldo! No vas a hacer el personaje porque yo soy mucho mejor que tú". Por supuesto que tenía razón. "¿Cuándo sale el avión a Perú?", preguntó. Sinceramente admiraba su profesionalismo, pero cuando llegó al lugar donde íbamos a empujar el barco cuesta arriba y vio lo escarpado que era el terreno, se descorazonó. Estaba convencido de que no podríamos hacerlo y se convirtió en la fuerza negativa más poderosa de la película.

En una entrevista de la época dijo que si volviera a filmar una película como Fitzcarraldo *"quedaría reducido a cenizas".*

Los que me conocían trataban de protegerme de "mi locura y mi estupidez" y todo el tiempo me preguntaban: "¿Por qué no reescribe el guión y elimina la escena de empujar el barco montaña arriba?".

Hubo muchos problemas. Una vez uno de los técnicos tuvo un ataque de nervios e incendió mi casa, una choza bellísima con techo de paja construida por los indios sobre pilotes. A unos diez días de viaje de donde estábamos nosotros, siguiendo el curso ascendente del río Camisea, vivían los amehuacas, una tribu nómade que había repelido todos los intentos de contacto de los misioneros y los militares. Esa fue la estación más seca de la historia, y como el río prácticamente se secó la tribu se vio obligada a bajar más de lo habitual en busca de huevos de tortuga. Atacaron a tres indígenas que trabajaban como extras en la película y estaban pescando en nuestro campamento. Le atravesaron la garganta a uno con una flecha gigantesca, ese momento aparece

en *Carga de sueños*. Su esposa fue alcanzada por tres flechas en el abdomen y quedó en estado crítico. Como era demasiado riesgoso transportarlos a otro lugar, realizamos una cirugía de emergencia que duró ocho horas sobre la mesa de la cocina. Yo ayudé iluminando la cavidad abdominal de la mujer con una linterna, mientras con la otra mano rociaba con repelente las nubes de mosquitos atraídos por la sangre. El ataque se produjo a un día de viaje río arriba, en silencio y en la más completa oscuridad. Casi cincuenta de nuestros extras indígenas salieron a vengarse, pero por suerte no encontraron a ningún amehuaca en el camino.

Naturalmente tuvimos muchos problemas para trasladar el barco a la montaña, y además tuvimos que pedir todas las piezas faltantes a Miami. Y cuando por fin logramos llevarlo a la cima, tuvimos que dejarlo allí durante seis meses porque sólo había sesenta centímetros de agua en vez de un metro y medio del otro lado. Contraté a un matrimonio con cinco hijos y un par de cerdos para que se quedaran a vivir en el barco hasta que regresáramos y por último pasé dos semanas filmando unas pocas tomas que necesitábamos para la película, las del barco descendiendo por el otro lado de la montaña.

¿Y cómo fue filmar en Iquitos?

Filmar en Iquitos fue muy difícil, aunque construimos una infraestructura. Llamar por teléfono a larga distancia era prácticamente imposible, había cortes de energía eléctrica al menos dos veces por día, el camino de tierra desde la ciudad hasta nuestros cuarteles generales era lisa y llanamente un pantano y los taxistas se negaban a llevarnos. Puede sonar patético, pero le aseguro que, de haber sido necesario, yo habría bajado al Infierno para arrancarle un rollo de película de las garras al mismísimo diablo. No podía permitirme albergar sentimientos de duda en medio del rodaje de *Fitzcarraldo*. Una vez regresé a Alemania para reunirme con todos los que financiaban la película y me preguntaron al unísono: "¿Cómo hará para seguir? ¿Tiene la fuerza y la voluntad y el entusiasmo necesarios?". Y yo les dije: "¿Cómo pueden hacerme esa pregunta? Si abandono este proyecto seré un hombre sin sueños, y yo no quiero vivir así. Me va la vida en este proyecto". Si me hubiera concedido el privilegio

de titubear un minuto, o si hubiera entrado en pánico un mísero segundo, el proyecto entero se habría desmoronado a mis pies.

¿Pero sabe una cosa? La película terminada se parece mucho a lo que siempre esperé que fuera, con la excepción del personaje de Mick Jagger. Cuando finalizó el rodaje, Claudia Cardinale me dijo lo siguiente: "Werner, cuando viniste a Roma hace cuatro años, me explicaste la idea y todas las dificultades que tendríamos que superar. Ahora veo la película y es exactamente como me la describiste aquella vez".

Imagino la versión de Hollywood de Fitzcarraldo *con un barco de plástico en miniatura filmado en un estudio con sonido especialmente creado para la ocasión. ¿Usted quiso hacer una película explícitamente realista?*

No; no soporté todas esas presiones agotadoras en pos del realismo cinematográfico. Cuando el barco avanza a los tumbos entre los rápidos el gramófono se sacude y de pronto escuchamos música de ópera. Y todos los sonidos realistas se desvanecen para dar paso a la voz de Caruso. Y al final de la película, cuando el barco empieza a moverse, cada vez vemos menos personas en escena. Casi como si el barco estuviera deslizándose por su propia fuerza hacia la cima. Si hubiéramos mostrado gente habría sido una escena realista, una escena de esfuerzo humano. Tal como quedó, la situación se transforma en un evento operístico de sueños febriles e imaginación pura, una escena grandiosa y sumamente estilizada de fantasías selváticas.

Puesto que habíamos descartado la solución "de plástico" que proponía Hollywood, terminamos teniendo que trasladar un barco de 340 toneladas, de una sola pieza, casi un kilómetro y medio cuesta arriba por una montaña muy escarpada. Al principio la pendiente era del 60 por ciento y nosotros logramos nivelarla al 40 por ciento, pero seguía siendo muy empinada. Y estábamos en medio de la selva primitiva, a 1200 kilómetros de Iquitos, el único pueblo que había en las inmediaciones. Lo hicimos todo con un presupuesto de apenas seis millones de dólares, cuya mayor parte aún no nos había sido otorgada en la época en que comenzó el rodaje. Al principio tuve que poner dinero de mi bolsillo porque sabía que nadie estaría dispuesto a financiar un proyecto como ese. Empecé a construir los dos barcos y los cam-

pamentos para los técnicos y los actores, aunque obviamente mi dinero no alcanzaba para pagar todo eso. Pero confiaba en que la única manera de llevar a cabo un proyecto a esa escala era hacer arrancar la locomotora en la estación para que todos tuvieran una idea del tamaño, la velocidad y la dirección del tren. Yo sabía que, una vez logrado eso, serían muchos los que querrían subir a bordo.

Era inevitable que empujar un barco de esas dimensiones montaña arriba creara dificultades y situaciones que nadie había previsto y que, por eso mismo, dieron más vitalidad a la película. Por ejemplo, ojalá hubiéramos filmado en estéreo Dolby, porque el ruido del barco era tan asombroso y atronador que ningún técnico de sonido podría haber inventado lo que oímos *in situ*. Hay una verdad misteriosa en lo que hicimos, y yo quería que los espectadores pudieran y quisieran confiar en sus propios ojos. Yo quería retrotraer al público a los primeros tiempos del cine, cuando los hermanos Lumière proyectaron su película de un tren entrando en la estación. Dicen que los espectadores salieron corriendo, presas del pánico, porque creyeron que el tren iba a pasarles por encima. Yo no puedo confirmar esto, y tal vez sea una leyenda, pero me gusta mucho esa historia. Personalmente he visto, en un pueblito de México, que la gente todo el tiempo le decía cosas al villano de la película en un cine al aire libre. Uno de los espectadores sacó un revólver y disparó contra la pantalla.

Las películas de ciencia ficción me parecen maravillosas porque son imaginación pura, y de eso se trata el cine. Pero, por otro lado, todas esas películas dejan traslucir que lo que estamos viendo fue realizado artificialmente en un estudio mediante efectos digitales. Este es el problema de la veracidad en el cine actual. No se trata de realismo o naturalismo. Estoy hablando de otra cosa muy diferente. Hoy en día hasta un niño de seis años sabe distinguir un efecto especial e incluso sabe cómo se filma la toma. Recuerdo que cuando se proyectó la película en Alemania los espectadores gritaban en la escena en que suben el barco cuesta arriba. Poco a poco se iban dando cuenta de que no era un truco.

¿Y qué puede decirnos de la logística para subir el barco montaña arriba? ¿Estaba seguro de que funcionaría bien desde un comienzo?

Por supuesto que era riesgoso hacer lo que hicimos con el barco. Y una de las acusaciones más fuertes que me hicieron por *Fitzcarraldo* fue que puse en peligro las vidas de otras personas durante el rodaje. Pura basura. El ingeniero brasileño que había planeado la logística para trasladar el barco a la cima de la montaña terminó abandonando la filmación porque, estando ya en la selva, dudaba de poder hacer lo que él mismo había propuesto. Para justificar su partida pretextó que corríamos el riesgo de que el poste que habíamos colgado para sostener el peso del barco durante el ascenso fuera arrancado de cuajo si continuábamos con el plan previsto. Cuando él se fue interrumpí el rodaje durante doce días porque comprendí que tendríamos que cumplir nuestra tarea sin la ayuda de un ingeniero especializado. Cavamos un pozo mucho más estable para el poste –creo que era tres veces más profundo que el anterior– y metimos un tronco enorme de más de diez metros en la tierra, dejando que asomaran sólo unos sesenta centímetros. No es difícil calcular la fuerza que puede ejercer un objeto físico como el barco sobre un poste, y creo que ese poste podría haber soportado el peso de diez barcos como aquel.

También fabricamos un sistema de poleas más pesado y resistente. Lo verdaderamente asombroso de los cables que utilizamos era que, cuando estaban a punto de romperse, sonaban poco saludables y enfermos. Cuando eso ocurre, lo único que se puede hacer es aflojar la tensión y salirse del camino, porque cuando un cable de acero se rompe bajo semejante tensión se transforma en un látigo gigantesco, de color rojo intenso por la presión interna. El nuevo poste con el que contábamos nos daba un margen de seguridad tan grande que estábamos cien por ciento seguros de que no habría problemas. Pero incluso así, nunca permití que nadie se acercara al barco –mucho menos desde atrás– mientras era empujado montaña arriba. Los indígenas exigieron que, si ellos tenían que acercarse al barco para una toma, el director también se acercara, cosa que siempre me ha parecido un pedido justo y que satisfice de inmediato. Nadie corrió peligro mientras subíamos el barco cuesta arriba. Cuando digo nadie me refiero a los actores, a los técnicos y a los extras. Y puedo asegurarle que fue así porque el espacio que daba a la popa del barco estaba separado con vallas del resto del set de filmación. Si los cables que sostenían el barco se hubieran cortado, se habrían deslizado cuesta abajo sin lastimar a nadie.

Contamos con la fuerza de unos 700 indios para mover los cabestrantes. Teóricamente yo podría haber empujado el barco cuesta arriba con el dedo meñique, puesto que teníamos un sistema de poleas cuyo poder de transmisión era diez mil veces mayor. Hubiera requerido muy poca fuerza hacerlo, pero tendría que haber tirado de la soga ocho kilómetros para mover el barco ocho centímetros. Creo que fue Arquímedes el que dijo que cualquiera puede sacar a la Tierra de su órbita con un pivote y una palanca situados en algún lugar lejano del universo. De modo que subyacen algunas leyes físicas muy primitivas a lo que hicimos en esa montaña. El verdadero Fitzcarraldo trasladó un barco mucho más liviano de un sistema fluvial al siguiente, y además lo desarmó en piezas pequeñas que luego rearmaron unos ingenieros. Pero lo que nosotros hicimos no tiene precedentes en la historia técnica, por lo que no pudimos recurrir a ningún manual de instrucciones. Y, como usted bien sabe, es muy probable que nadie necesite volver hacer lo que hicimos nosotros. Yo soy un Conquistador de lo Inútil. El problema obvio era la pendiente escarpada –aunque la habíamos aplanado un poco– y también que, debido a las lluvias torrenciales, se producían deslizamientos que hacían que el barco se hundiera constantemente en el lodo.

Hace poco proyecté Las alas de la esperanza *para un grupo de espectadores y muchos preguntaron: "¿hasta dónde está dispuesto a llegar Herzog?" aludiendo al hecho de que, en la búsqueda del avión accidentado, usted mandó cortar una pequeña franja de árboles en la selva para poder aterrizar con un helicóptero. Esa imagen suya de cineasta megalómano que no se detiene ante nada probablemente comenzó a gestarse durante el rodaje de* Fitzcarraldo.

Esas críticas son desmedidas. En las tomas de *Las alas de la esperanza* se ven miles de kilómetros de selva cerrada en todas direcciones: es un océano de árboles. Para poder aterrizar con el helicóptero cortamos cinco árboles y algunos arbustos, nada más. Era necesario para la película porque de lo contrario tendríamos que haber hecho una caminata muy difícil por la selva durante varios días. Uno no puede quejarse si alguien tala una pequeña franja de árboles para que aterrice un helicóptero. Cinco árboles en una selva donde hay millones. Es como llevarse a su casa un

puñado de arena de una playa. Cuando hice *Mi enemigo íntimo* volví a los escenarios naturales que utilizamos en *Fitzcarraldo,* donde abrimos un sendero de treinta metros de ancho en la montaña, de un río a otro. Y vi que no quedan rastros de nuestro paso por allí. Si yo no hubiera sabido dónde filmamos, jamás habría reconocido el lugar porque veinte años después la ladera de la montaña se ve tal como era antes de que nosotros llegáramos. No ha quedado ni un clavo ni un pedazo de cable. Absolutamente nada.

La determinación con la que trabajo, y mi determinación de hacer las cosas, no tiene nada que ver con la así llamada megalomanía. Algunas personas que han visto *El gran éxtasis del tallador de madera Steiner* me acusan de autopromoverme porque aparezco en la película. Pero en realidad me vi forzado a aparecer. La cadena de televisión alemana para la que produje la película tenía una serie llamada *Grenzstationen* [*Estaciones de frontera*], donde proyectaba algunas películas notablemente buenas. Tuve que aceptar que cualquier material que produjera para la serie tendría que adaptarse a las reglas de la cadena televisiva, y una de esas reglas era que el director apareciera en la película como cronista de los hechos. Tan simple como eso. Y dado que el salto de esquí es algo tan caro a mi corazón, no me resultó problemático filmarme como comentarista de los hechos. Más allá de todo, prefiero que me acusen de megalomanía. Otra acusación que andaba flotando en el ambiente era que yo incurría en la "mitomanía teutona". Supongo que salí bien parado siendo un simple megalómano a la antigua.

La gente sigue pensando que murieron indígenas empujando el barco cuesta arriba en la montaña.

Hay una toma en *Fitzcarraldo* donde el barco finalmente empieza a subir por la ladera de la montaña unos pocos metros pero luego vuelve a deslizarse cuesta abajo y aplasta a un par de indígenas. Me siento orgulloso de haber dirigido tan bien la escena, al extremo de que se creyera que los indígenas habían muerto y que yo tuve la audacia de filmar sus cadáveres enterrados en el lodo bajo el barco. Afortunadamente Les Blank hizo otra toma, que luego utilizó en *Carga de sueños* –la película que filmó durante el rodaje de *Fitzcarraldo*–, donde se ve a los indígenas sa-

liendo de debajo del barco, muertos de risa, y luego lavándose en el río. Supongo que muchas de esas acusaciones tan desatinadas fueron suscitadas por lo convincentes que eran algunas tomas.

Sin embargo, hubo algunos accidentes durante el rodaje. Yo sabía que muchos indígenas no sabían nadar –provenían de regiones montañosas– y a veces los veía llevando una de las tantas canoas que teníamos al medio del río. Les decía que no hicieran eso porque no quería que les pasara nada malo, y finalmente decidí trasladar las canoas a terreno elevado e incluso atarlas con cadenas unas a otras. Pero un día, mientras andaba en lancha por un recodo del río, vi un tumulto en la orilla. Inmediatamente comprendí que había ocurrido algo grave y oí que gritaban que una embarcación se había dado vuelta pocos segundos antes. Me tiré al agua y traté de encontrar a los dos jóvenes que de algún modo se las habían ingeniado para robar una canoa. Uno de ellos consiguió llegar a la orilla, pero el otro se ahogó y nunca encontramos el cuerpo. También tuvimos dos accidentes aéreos. Todos sobrevivieron, pero algunos sufrieron heridas muy graves. En nuestro hospital de campaña atendimos a muchos nativos que no tenían nada que ver con la película y que de no haberlos atendido habrían enfermado de gravedad, aunque también es cierto que una anciana murió de anemia. Pero cabe señalar que los accidentes ocurridos durante el rodaje de *Fitzcarraldo* no tuvieron ninguna relación directa con la producción de la película.

¿Pero sí hubo algunos otros incidentes, aunque no tan graves, relacionados específicamente con el rodaje?

Naturalmente, hay ciertas cosas por las que debo responsabilizarme. Durante la filmación de la escena del barco que navega entre los rápidos, el asistente de cámara Rainer Klausmann estaba sentado en el río, en una piedra cubierta de musgo, rodeado de aguas turbulentas. No había sido fácil llegar hasta allí, mucho menos plantar la cámara. Hicimos las tomas y el barco se estrelló con tanta fuerza contra las piedras que la quilla quedó completamente retorcida. Pasando los rápidos encalló en un banco de arena y estábamos tratando frenéticamente de sacarlo de allí porque sabíamos que la estación seca era inminente y sabíamos que el nivel del agua bajaría aún más y nos impediría cualquier intento de rescate. Así que todos teníamos la cabeza llena de

cosas cuando regresamos al campamento para pernoctar. A la mañana siguiente, durante el desayuno, miré a mi alrededor y vi que Klausmann no estaba. Y entonces pregunté si alguien lo había visto la noche anterior, y nadie lo había visto. Lo habíamos dejado olvidado en esa piedra. Subí a una lancha y me dirigí a los rápidos a toda velocidad y lo vi sentado allí, aferrado a su piedra. Estaba furioso y tenía razón. Y antes de eso había tenido mala suerte. Cerca de Iquitos había un brazo muerto del río, un lugar de aguas estancadas donde normalmente abundan las pirañas. Y como todos los lugareños, grandes y chicos, iban a nadar allí, nosotros los imitamos. Una tarde estábamos en el agua y de pronto escuché un grito y vi a Klausmann intentando desesperadamente alcanzar la orilla. Una piraña le había comido la falange superior de un dedo del pie. Durante las siguientes seis semanas tuvo que andar con muletas.

¿La mayoría de las quejas sobre el supuesto maltrato que les dio a los lugareños no fueron realizadas durante el prolongado período de preproducción?

Así fue. Varios meses antes de que lleváramos las cámaras a la selva, la prensa intentó vincularme de algún modo con el régimen militar y decidió transformarme en una fuerza mayor en la explotación de los indígenas. De hecho, los soldados nos arrestaban constantemente porque durante un tiempo no tuve permisos oficiales para navegar con los barcos por el río Marañón. Y no tenía la documentación requerida por los militares porque me parecía mejor, más justo, pedirle permiso a los indios que vivían a orillas del río que al gobierno residente en Lima. Cuando llegamos a Wawaim, en las inmediaciones del lugar donde queríamos empujar el barco cuesta arriba, hablamos mucho con los lugareños, que se mostraron contentos de colaborar. Y entonces redacté un contrato detallando lo que necesitaba que hicieran y cuánto se le pagaría a cada uno por ese intercambio básico de servicios. Ganaron dos veces más de lo que ganaban trabajando para la explotación maderera.

En aquel momento había una verdadera lucha de poder dentro de las comunidades extendidas de indígenas en esa zona, lo cual hizo que se opusieran a que filmáramos la película en el lugar donde originalmente habíamos planeado hacerlo, aunque

la oposición provenía de otra comunidad completamente distinta a varios kilómetros de distancia. Había una especie de consejo tribal extraoficial de los aguarunas (el Consejo Aguaruna y Huambisa) que decía representar a todas las comunidades de la zona, aunque muchos indígenas del área donde habíamos acampado no tenían la menor idea de la existencia del mentado consejo. Nunca tuvimos noticias de los aguarunas, a pesar de lo que decía ese grupo. Pero lo cierto es que el consejo quería hacerse un buen nombre culpándonos por la construcción del oleoducto y responsabilizándonos por la presencia militar en la zona. Dijeron que pensábamos abrir un canal entre los dos sistemas fluviales que arrasaría con varias comunidades locales. También dijeron que queríamos perjudicar a la población local, por ejemplo violando a las mujeres y utilizando sus cuerpos para obtener grasa. No ayudó para nada que casi desde el comienzo corriera el rumor, lanzado por la prensa, de que contrabandeábamos armas y que durante el rodaje habíamos destruido las cosechas de los indígenas. Pero todavía estábamos en las primeras etapas de la preproducción y pasaron muchos meses hasta que logramos filmar el primer fotograma.

¿No hubo también ataques de personas ajenas a la película que llegaron al área con la intención específica de incitar a los indios en su contra?

Vino un propagandista político de Francia y empezó a mostrarles fotos de las víctimas de Auschwitz a los indígenas: pilas de esqueletos y cadáveres. Era uno de los tantos activistas extranjeros que andan dando vueltas por allí, la clase de gente que protagoniza la Diáspora de las Ilusiones Hechas Pedazos. La mayoría eran fanáticos doctrinarios de la fallida revolución de 1968 que anhelaban hacer realidad sus ilusiones en algún lugar nuevo. Uno de los líderes indígenas me mostró el material que les habían dado y me explicó que el francés había intentado convencerlos de que los alemanes trataban así a todo el mundo.

Después de varios meses de preproducción, el conflicto militar en la frontera empezaba a dar miedo. Una vez, cuando pasábamos en bote frente a uno de los campamentos del ejército a orillas del río, un disparo nos pasó rozando la cabeza. Remamos hasta la orilla y nos retuvieron un par de horas. Fue la primera vez que

dudé realmente de si debíamos permanecer en el área, y finalmente decidí abandonar al campamento que habíamos construido y encontrar otros escenarios naturales para la película. Vimos fotos aéreas, hablé con pilotos y geógrafos, y llegué a la conclusión de que sólo había dos lugares en todo Perú donde podíamos filmar la película. El primero era el que acabábamos de evacuar; el segundo estaba 1500 kilómetros al sur, en medio de la jungla. En realidad aún no había encontrado el segundo escenario natural cuando decidí abandonar el primer campamento, pero tenía en claro que yo era el eje de una rueda que se estaba saliendo de control y que nosotros definitivamente no debíamos quedarnos allí. La prensa se nos tiró encima cuando se enteró de que íbamos a internarnos todavía más en la selva, lejos de Iquitos. Todos se preguntaban por qué no me limitaba a filmar en las afueras de esa ciudad y le facilitaba la vida a todo el mundo. Bueno, por supuesto que eso nos hubiera facilitado la vida a todos, pero yo tenía limitaciones extremas en lo atinente a los escenarios naturales adecuados para la película. Necesitaba dos ríos de curso paralelo, que casi se tocaran, y que entre esos dos ríos hubiera una montaña no demasiado grande, pero tampoco demasiado pequeña. La mayoría de los tributarios del Amazonas están separados entre sí por distancias de al menos veinte kilómetros y montañas de 2500 metros de altura. Y las montañas más altas no superan los tres metros varios kilómetros a la redonda de Iquitos.

Unas pocas personas se quedaron en el primer campamento y mantuve el puesto médico para los lugareños. Sentía que, mientras pudiera pagarle, debía dejar un médico para atenderlos. Pero secretamente esperaba que, haciendo eso, poco a poco se acomodaran las cosas. Sólo después de que el campamento fuera evacuado casi por completo algunos aguarunas del consejo tribal que no vivían en el área les prendieron fuego a las chozas. Llevaron con ellos a varios reporteros gráficos. Más o menos en esa época, no recuerdo si antes o después, estalló la guerra de frontera entre Ecuador y Perú en las cercanías.

Incluso se estableció un tribunal en Alemania para juzgarlo in absentia *por sus crímenes. ¿Quiénes eran sus integrantes?*

Un grupo de ideólogos doctrinarios de izquierda, otro lamentable lastre de 1968, me acusó de torturar y encarcelar a los indí-

genas locales, privándolos de su cultura y otras cosas del mismo tenor. Sus acusaciones eran tan bizarras que incluso algunos periodistas que normalmente disfrutaban de esa clase de cosas no les prestaron atención. De hecho, era muy obvio que no habíamos invadido una tribu de nativos intactos. Los aguarunas eran el grupo mejor organizado políticamente de todo el Perú. Se comunicaban por radio de onda corta, les encantaban los videos de kung fu, y la mayoría de los varones habían prestado servicio en el ejército. En *Carga de sueños* se ve a algunos indígenas vistiendo camisetas de John Travolta, y entonces dijeron que yo había enviado un cargamento de camisetas de Travolta al Amazonas.

La única acusación grave que perduró fue que supuestamente yo habría hecho que los militares arrestaran a cuatro indígenas. Fui al pueblo de Santa María de Nieva para averiguar lo que ocurría por mi propia cuenta y resultó que efectivamente había cuatro hombres arrestados pero que nunca había tenido ni remotamente contacto con la producción de la película. Uno de ellos estaba preso desde hacía casi una semana, pero sólo porque debía dinero en todos los bares del pueblo. Por pedido mío, Amnistía Internacional revisó las denuncias de abuso a los derechos humanos y creo que extraoficialmente hizo correr la voz de que yo no estaba causando problemas. Por supuesto que los medios no se dieron por aludidos, porque eso no era noticia para ellos. Un ejemplo típico del clima que imperaba en aquella época fue un gran reportaje en la revista *Der Stern.* Enviaron un fotógrafo al sector de la selva donde estábamos filmando y tomó por lo menos mil fotos, de las cuales ninguna fue publicada. En cambio, la revista prefirió publicar fotos de archivo de indígenas del Amazonas desnudos pescando con lanzas, dejando traslucir que habíamos irrumpido en un santuario de nativos "incontaminados".

¿Cómo fue que Les Blank llegó a filmar Carga de sueños? *Usted dijo que si no fuera porque veinte años atrás le había dado (a Blank) algunas escenas descartadas de la versión original de* Fitzcarraldo *con Robards y Jagger, no podría haberlas includo en su película sobre Kinski,* Mi enemigo íntimo, *muchos años más tarde.*

Así es. No conservé el material de Robards y Jagger, y las únicas escenas que quedan son las de la película de Les. No lo

invité a venir a la selva, pero él se mostró muy dispuesto a viajar y hacer una película allí. Al principio fui muy renuente a tener una cámara dando vueltas por ahí, porque creo que filmar películas acerca de películas es de mal gusto. Cuando uno trabaja, igual que cuando cocina en su casa, si alguien se pone a mirar sus manos y a observar lo que hace... de golpe y porrazo uno deja de ser un buen cocinero. Tengo la sensación de que funcionamos distinto cuando somos observados. Pero Les resultó ser una presencia favorable. No es para nada intrusivo, y tiene muy buen ojo. Pero vale recordar que los registros para su película demandaron sólo cinco semanas de filmación, mientras que *Fitzcarraldo* demoró cuatro años en terminarse. De modo que capturó sólo una pequeña fracción de lo que ocurrió durante la filmación de la película.

Lo que siempre me gustó de Les es que no fuera uno de esos bufones de la corte que andan adulando al director. Pasaba la mayor parte del tiempo en el campamento, viendo cocinar a los nativos. Cocinaba con ellos y filmaba los senderos de las hormigas; tenía tanto interés por lo que hacían las hormigas como por la película propiamente dicha. Siempre me gustó esa actitud. Y si bien en algunos momentos la película quizás no refleja una imagen particularmente favorable de mi persona, igual me gusta *Carga de sueños*. Y eso que me causó algunos problemas. Por ejemplo, en un determinado momento hablo de cómo perdieron sus vidas algunas personas, pero Les no incluye en su película mi explicación sobre las circunstancias en que ocurrió eso. Eliminó esa parte y entonces parece que yo no tuve el menor tupé en arriesgar vidas humanas para filmar una película. La mala fama me persiguió toda una década.

En Carga de sueños *aparecen tomas de Kinski y usted en el barco, cruzando los rápidos. ¿Fue idea suya llevar una cámara a ese lugar?*

Sí, pero le garantizo que jamás obligué a nadie a venir conmigo; todos subieron a bordo por voluntad propia. Fue como cuando hicimos *La Soufrière*: me aseguré de que cada uno decidiera con toda libertad. Kinski de inmediato se mostró dispuesto a hacerlo. Tenía un conocimiento innato de lo que funcionaría bien en pantalla, y sabía que debía participar en esa escena. A decir verdad, él me insistió para que la hiciéramos, porque yo dudaba

un poco. Lo que ocurrió fue que, incluso antes de que pudiéramos distribuir las cámaras, los catorce calabrotes de acero se rompieron simultáneamente bajo la enorme fuerza del agua y el barco salió disparado solo hacia los rápidos, sin nadie en el timón, aunque había gente a bordo: el cocinero y su esposa embarazada. Después de ese incidente instalamos tres cámaras y filmamos el barco golpeando contra las paredes de piedra que flanqueaban el río. El ancla se clavó en el casco y la quilla se enrolló sobre sí misma, como la tapa de una lata de sardinas en torno a la llave, pero la construcción del barco era tan sólida –tenía cobertura de acero y cámaras de aire– que no se hundió. Cuando terminamos de filmar eso tuve la sensación de que sería bueno para la película tener una escena donde Fitzcarraldo se despertara y viera al barco alejándose a toda velocidad por los rápidos. Decidí filmarla y pregunté quién quería acompañarme. Sabía que era peligroso y puse a todo el mundo al tanto de que subir al barco para filmar esa escena conllevaba un riesgo cuya magnitud era imposible de calcular a priori.

Con gran esfuerzo –nos llevó casi diez días– nos las ingeniamos para mover con un cabrestante el segundo barco a través de los rápidos contra la corriente y subimos a bordo. Éramos siete personas a bordo y tres cámaras. Atamos a Jorge Vignati y su cámara con dos cinturones a la pared trasera de la sala del timón, y cuando golpeamos una roca el vaivén fue tan grande que terminó con dos costillas rotas. Y Beat Presser, que era bastante distraído, se golpeó la cabeza contra la cámara que habíamos cementado en la cubierta y sufrió una conmoción cerebral. Y ya vio lo que le pasó a Thomas Mauch en *Carga de sueños*: salió volando por los aires sosteniendo una cámara muy pesada en la mano y al impactar contra el suelo la mano se le abrió en dos entre los dedos. Dos días antes habíamos usado toda la anestesia que teníamos durante la cirugía de emergencia a los dos indígenas heridos de flecha. Como habíamos contratado muchos leñadores y remeros peruanos, un misionero local nos aconsejó tener dos prostitutas permanentes en el campamento, pues de lo contrario los hombres acosarían a las mujeres de los poblados vecinos. Mientras nosotros intentábamos curarle la mano sin anestesia, una de esas mujeres consoló a Mauch en su tremenda agonía haciéndolo enterrar la cara entre sus pechos y diciéndole cuánto lo amaba.

Todos bajamos del barco apenas dejó atrás los rápidos, y casi inmediatamente fue a encallar en un banco de grava. Intentamos desenterrarlo, pero al final tuvimos que rendirnos ante la evidencia de que no podríamos moverlo hasta que no llegara la estación lluviosa, para lo cual faltaban varios meses, debido al bajo nivel del agua. Como lo necesitábamos para varias tomas en el río, especialmente para las escenas multitudinarias en Iquitos, y como el otro barco estaba siendo empujado montaña arriba, quedó claro que tendríamos que volver más adelante ese mismo año para concluir el rodaje. Estábamos preparados para que ocurriera algo así porque sabíamos que no era para nada improbable que el barco se hundiera en los rápidos. La velocidad del agua superaba los sesenta kilómetros por hora y había enormes remolinos por todas partes. Si se hubiera hundido, sólo nos habrían quedado unos dos minutos de material utilizable en las cuatro cámaras. En ese caso habría tenido que editar las tomas donde el barco baja por los rápidos y que remplazarlas con tomas del segundo barco. Jamás habríamos soltado el barco en los rápidos de no haber tenido un plan B perfectamente factible y un segundo barco.

Una cosa que siempre me pareció poco clara en la película es por qué los indígenas aceptan ayudar a Fitzcarraldo como lo hacen.

Los indígenas están tan obsesionados como el propio Fitzcarraldo. Mientras el sueño de Fitzcarraldo es construir un teatro lírico, ellos quieren deshacerse de los malos espíritus que habitan los rápidos, y por eso sueltan el barco allí. Están inmersos en una misión mística que Fitzcarraldo nunca llega a comprender del todo. Los espectadores también quedamos a oscuras respecto de la verdadera motivación de los indígenas y tampoco entendemos por qué se esfuerzan tanto, por qué se meten en semejante problema para remolcar ese barco montaña arriba. Sólo entendemos de verdad lo que ocurre cuando le cortan las amarras y se precipita por los rápidos. Con el sacrificio del barco pretenden calmar a los espíritus malignos que moran en las aguas. Y los indígenas son entonces los únicos que consiguen hacer realidad sus sueños. Ellos ganan y Fitzcarraldo pierde, aunque en última instancia convierte su derrota en victoria gracias a su poderosa imaginación y su espíritu creativo.

Y hacia el final de la película nos enteramos de que Fitzcarraldo está en bancarrota pero intuimos que, no obstante ello, dentro de poco intentará alguna nueva travesura. Quién sabe, una semana más tarde decidirá concluir por fin su ferrocarril transamazónico. Es un hombre fiel a sí mismo y que siempre hará lo que se le antoje. E, igual que él, todos nosotros debemos intentar hacer realidad nuestros sueños, aunque todo parezca estar en contra. La imagen de un barco subiendo por una montaña podría darnos coraje a todos para hacer realidad nuestros sueños. *Fitzcarraldo* es una película que desafía las leyes más básicas de la naturaleza. Los barcos no fueron hechos para volar sobre las montañas. La historia de Fitzcarraldo es el triunfo de la ingravidez de los sueños sobre la pesadez de la realidad. Fitzcarraldo desafía literalmente la gravedad, y espero que al final de la película los espectadores se sientan completamente eufóricos e incluso más livianos que cuando entraron al cine. Una de las razones por las que utilicé música de ópera es el efecto extraño que produce al traducir en sueños la realidad del barco que sube montaña arriba. Todo el mundo compara *Fitzcarraldo* con *Aguirre* porque en ambas aparecen Perú, los ríos de la jungla y Kinski. Pero, como ya expliqué antes, se parece mucho más a *El gran éxtasis del tallador de madera Steiner* porque ambos son soñadores que anhelan desafiar la ley de gravedad.

¿Sabe si su trabajo con los indígenas tuvo algún efecto perdurable?

Nuestra presencia en ese sector de la selva fue efímera, pero también fue en alguna medida benéfica porque llamó la atención sobre los problemas de los nativos en las selvas tropicales de Perú. Cuando filmamos la película éramos conscientes de que haríamos algo más por los indígenas que meramente pagarles por sus servicios. Los varones más jóvenes soñaban con comprarse una motocicleta Honda aunque no había caminos en la selva. Pero ellos amaban esas motos desde sus tiempos en el ejército. Un beneficio perdurable fue que construimos un barco para que pudieran transportar sus cosechas al mercado más cercano. Las piraguas que tenían eran demasiado pequeñas para eso. Normalmente pasaban a visitarlos unos mercaderes itinerantes que les compraban cosas a un precio irrisorio y luego ganaban

fortunas vendiéndolas río abajo. También estaba claro que las madereras y las petroleras eran una amenaza. Los indígenas nos pidieron que los ayudáramos a obtener el derecho de propiedad de sus territorios, así que enviamos un agrimensor para que trazara los planos. Incluso fuimos con dos indígenas a ver al presidente de la república, Belaúnde, que prometió cooperar. Los delegados querían llevar pruebas de que habían estado en Lima y visto el océano. Tengo el recuerdo vívido de esos dos hombres en jeans atajando las olas y llenando dos botellas con agua de mar, que luego llevaron a la selva. Los ayudamos durante un par de años a conseguir los títulos de propiedad de sus tierras. Cuando regresé al Amazonas hace pocos años para filmar *Mi enemigo íntimo* me enteré de que por fin lo habían logrado; pero sobre la otra margen del río –en tierras que no formaban parte del territorio indígena– hay un campamento y una pista de aterrizaje que pertenecen a las petroleras. Es uno de los yacimientos de gas más grandes del mundo, según dicen. Pero hasta el día de hoy no se han perforado pozos en las tierras de los indígenas. Ellos tienen el control absoluto de sus territorios y por eso siento que los ayudamos en cierta medida, aunque su derecho histórico y moral a esas tierras siempre haya sido absolutamente incuestionable.

Antes dijo que la mejor manera de combatir un rumor es echar a rodar un rumor todavía más escandaloso. ¿Fue así como enfrentó los ataques de los medios?

En un determinado momento, la prensa italiana en pleno lanzó la noticia de que un camión le había pasado por encima a Claudia Cardinale y que estaba gravemente herida. Un periodista histérico me llamó por teléfono a Iquitos desde Italia –toda una hazaña de la comunicación que a veces demoraba cuarenta y ocho horas en concretarse– y recuerdo su voz enloquecida preguntándome por ella. Sin perder la calma le dije que acababa de comer con Claudia en un restaurante en Iquitos y que gozaba de perfecta salud. Pero la cosa no terminó allí; al contrario, empeoró, e incluso nos enteramos de que la noticia del "accidente" de Cardinale se estaba propagando por el mundo entero. Dos días después del primer llamado, el mismo periodista volvió a comunicarse conmigo desde Roma y de golpe tuve un golpe de inspiración. Le dije: "Señor mío, por favor no repita lo que viene escri-

biendo hasta ahora. La situación es muchísimo más seria en realidad. Claudia Cardinale no sólo resultó gravemente herida cuando ese camión la atropelló, sino que además el chofer del camión era un borracho descalzo que violó a su víctima inconsciente". Hizo un minuto de silencio y después colgó. A partir de ese momento no se publicó una sola línea acerca de Claudia y el camión.

Dijo que los rumores lo persiguieron durante diez años seguidos. ¿Eso le trajo problemas?

Los rumores jamás me preocuparon, ni antes ni después. El tiempo tiene esa peculiaridad de seleccionar las cosas y acordarle a cada una la importancia que verdaderamente le corresponde. No siempre, pero casi siempre.

Esperemos que este libro sirva para eso.

No, no hagamos este libro con ese propósito. Creo que la película misma es, tal vez, la mejor defensa contra todas las acusaciones. En un determinado momento Fitzcarraldo cuenta la historia de un francés que fue el primer hombre blanco en ver las cataratas del Niágara, en una época en que los Estados Unidos aún no existían. Cuando relató lo que había visto, lo tildaron de mentiroso. "¿Qué pruebas tiene?", le preguntaron. "¡Mi única prueba es que lo vi!" fue su respuesta. Yo y muchos otros fuimos testigos presenciales de lo que ocurrió durante el rodaje de *Fitzcarraldo*, y lo más notable de todo es que, en todas las noticias que publicó la prensa al respecto, presentó a un Werner Herzog que tenía poco y nada que ver conmigo. Así sea. Me siento a salvo del mundo sabiendo que entre mi persona y los rumores hay una capa de falsos Herzogs que me protege. Y ojalá aparezcan más de esos *doppelgängers*, más chiflados dando vueltas por ahí. Prometo una buena paga.

Su siguiente película también le trajo algunos problemas. ¿Cómo fue que decidió filmar La balada del pequeño soldado, *probablemente su obra más política? Trata sobre la rebelión de los indígenas miskito nicaragüenses, en un principio aliados de los sandinistas en la revolución contra Somoza, contra los propios sandinistas.*

Permítame corregirlo: trata sobre niños que combaten en una guerra, no es una película sobre los sandinistas ni sobre Somoza. Durante el rodaje en Nicaragua, la izquierda dogmática -para la cual en aquella época los sandinistas eran la vaca sagrada- no podía aceptar que yo no estuviera trabajando codo a codo con la CIA en ese proyecto. Pero no es una película "política". La hice porque un amigo mío, Denis Reichle, había empezado a filmar una película sobre niños soldados y estaba trabado con el proyecto y me pidió ayuda.

¿Quién es Reichle?

Es un fotógrafo y escritor que durante décadas viajó a lugares inaccesibles para filmar desde adentro a las minorías oprimidas. Es un hombre temerario y prudente por partes iguales que ha sobrevivido a guerras civiles, revueltas e incluso a cinco meses de cautiverio en manos de los Jemeres Rojos en Camboya. Quedó huérfano a los catorce años y fue reclutado por los *Volkssturm*, los batallones de niños y ancianos que Hitler utilizó para defender Berlín en los últimos meses de la guerra, episodio al que Reichle tuvo la inmensa fortuna de sobrevivir. Como era oriundo de Alsacia, se hizo ciudadano francés después de la guerra y debido a su experiencia militar lo enviaron a Indochina, donde sobrevivió a la batalla de Dien Bien Phu.

Denis es la persona más intrépida y valiente que conozco. Llegó a Timor Oriental justo cuando comenzaba el asesinato masivo de cientos de miles de personas, después de que los portugueses abandonaran su ex colonia. Nadie se atrevía a desembarcar allí, de modo que nadó el último kilómetro desde un pequeño barco pesquero sosteniendo la cámara por encima de su cabeza. Tiene un conocimiento perturbador y un instinto sutilmente calibrado del peligro porque muchísimas veces ha estado en extremo peligro. Una vez estaba conduciendo un jeep en Angola, un país absolutamente saturado de minas terrestres. Yendo por un camino de tierra, vio a unos niños sentados bajo la sombra de un árbol frondoso justo a la salida de un pueblo. Mientras avanzaba en dirección a ellos, vio que de golpe se tapaban las orejas con las manos. Denis clavó los frenos de inmediato y el jeep se detuvo a menos de un metro de una mina terrestre. Él sabía que los niños querían verlo volar por el aire.

Es el hombre más metódico que conozco, y por eso ha vivido tanto tiempo.

¿Cuál es la historia que da nacimiento a la película?

Originalmente los miskitos habían peleado contra Somoza como aliados de los sandinistas y dentro de su estructura social tradicional vivían en una forma primitiva de socialismo. Los sandinistas querían ayudar a que los indígenas dieran un paso adelante, hacia el "verdadero" socialismo científico, y con la intención de reorganizar las poblaciones categóricamente despoblaron toda una franja de territorio miskito sobre la frontera con Honduras, arrasando sesenta y cinco pueblos y aldeas. La excusa de los sandinistas fue que querían transformar la región en una zona militar para protegerse de los contras. Pero fue inevitable que, después de estos grandes abusos cometidos contra ellos, los indígenas se separaran de los sandinistas.

Para algunos, el hecho de haber mostrado a niños de nueve años peleando contra los sandinistas fue una clara señal de que yo era un imperialista norteamericano. Nadie estaba dispuesto a considerar la posibilidad de que los sandinistas pudieran violar los derechos esenciales de los pueblos indígenas, cosa que hasta los propios sandinistas luego admitieron haber hecho. *La balada del pequeño soldado* fue, sin habérselo propuesto, una película que tuvo resultados prácticos porque más adelante los sandinistas me invitaron a proyectarla en Nicaragua y un par de años después se produjeron algunos cambios favorables en cuestiones políticas prácticas. Pero como la película no mide sus palabras, inmediatamente después del estreno me acusaron de estar pagado por la CIA.

Los intelectuales se mostraron lisa y llanamente incapaces de comprender que yo no hago cine político dogmático y no se molestaron en ver de qué se trata realmente la película; más bien sobreimprimieron sus propias ideas políticas a *La balada del pequeño soldado*. En aquella época todo el mundo sabía que los Estados Unidos estaban trabajando activamente contra los regímenes socialistas de América Central, pero *La balada del pequeño soldado* no es bajo ningún concepto un comentario directo sobre la política exterior estadounidense ni nada parecido. Para mí, la clave de la película es el elemento humano. Durante el

rodaje comprendí muchas cosas con claridad; por ejemplo, hablando con una chica que salió de la aldea por la mañana temprano con un rifle y regresó con una sonrisa de triunfo porque había conseguido trocarlo por una gallina. Esta guerra intentó hacer pedazos una cultura tradicional introduciendo instrumentos para matar modernos, y hablar de ella en términos políticos o militares es inútil. Yo quería concentrarme en los niños soldados, y en cuanto a eso también podría haber filmado la película en varios otros países, por ejemplo en Liberia o en Camboya. El contenido político importa poco cuando hay un niño de nueve años combatiendo en una guerra. Los niños soldados son una tragedia tan grande que los detalles específicos del conflicto son innecesarios. Creo que en aquella época aproximadamente el veinte por ciento del ejército miskito era menor de trece años, y algunos sólo tenían nueve. Lo más interesante de los niños miskito era que todos eran voluntarios que se habían visto forzados a tomar las armas por alguna experiencia personal muy traumática. Estuve con un niño en una unidad de comando que se encontraba en estado de shock y apenas podía hablar. Sus hermanos de dos y seis años y su padre habían sido asesinados y habían descuartizado a su madre delante de sus ojos. Todavía no había finalizado su entrenamiento, pero quería salir al día siguiente a matar. De hecho, muchos de los niños que vemos en la pantalla ya habían muerto cuando se estrenó la película.

Su siguiente película, Gasherbrum, la montaña luminosa, *contiene una de mis escenas favoritas en toda su filmografía. Cuando, en una conversación con el montañista Reinhold Messner, usted le dice que le gustaría caminar y caminar y caminar hasta que se acabe el mundo.*

Messner habla de su deseo de caminar de un valle al otro en los Himalayas sin mirar atrás. Dice más específicamente: "hasta que mi vida o el mundo se acaben. Presuntamente, cuando mi vida se acabe, también se acabará el mundo". Ese es un pensamiento que siempre me ha rondado. Me gusta la idea de desaparecer, de irse caminando, de tomar un sendero y seguirlo hasta que ya no quede sendero que seguir. Me gustaría tener unos huskies con alforjas de cuero y caminar y caminar y caminar hasta que se acabe el camino.

¿Quién es Reinhold Messner?

Messner fue uno de los jóvenes escaladores que trajo una nueva perspectiva al montañismo en la década de 1970. Decidió escalar las cumbres de los Himalayas al estilo alpino y logró alcanzar los picos de las catorce montañas de más de 8000 metros que existen en el planeta. Y lo hizo sin expediciones a gran escala con cientos de sherpas. Fue el primero en escalar los Himalayas con un morral y sin campamento fijo, y también el primero en escalar el Monte Everest sin oxígeno –"como era justo", decía él–, lo cual fue considerado un gran logro por la comunidad de montañistas. Un italiano de apellido Maestri, un montañista muy famoso de los años cincuenta y sesenta, acostumbraba escalar los picos remolcándose centímetro a centímetro con mazas, ganchos y taladros mecánicos. Demoraría varias semanas en llegar a la cima. Francamente, me parece una manera sumamente ridícula de hacer las cosas. Yo podría escalar el Empire State si tuviera todos esos equipos y tres meses libres. El enfoque de Maestri fue otro de los tantos casos de aventurismo perverso en el montañismo. Yo creo que Maestri avergonzó y deshonró todas las montañas que escaló de esa manera. Messner, utilizando la menor cantidad posible de equipo técnico, es realmente el padre del montañismo moderno, un hombre de un profesionalismo increíble. Sus estrategias de supervivencia son fantásticas, verdaderamente asombrosas. No sólo sus habilidades técnicas, sino su capacidad de saber exactamente qué está pasando e identificar cuando algo no está bien. Aprendí mucho con él sobre evaluar el peligro.

Gasherbrum, la montaña luminosa surgió de cosas que me preguntaba a mí mismo. ¿Por qué Messner –un hombre que había perdido a su hermano durante una expedición– sentía la necesidad de escalar el Nanga Parbat por segunda vez? ¿Qué motiva a un hombre como Messner? Una vez le pregunté: "¿No le parece un poco loco de su parte seguir escalando montañas?". "Todas las personas creativas están locas", me respondió. Siempre sentí que ese hombre tenía la sabiduría de la serpiente, que permanece enrollada sobre sí misma esperando la oportunidad para atacar. En cierta ocasión me dijo que era incapaz de describir el sentimiento que lo impelía a escalar, así como tampoco podía explicar qué lo impelía a vivir.

Para mí la película fue también una especie de antecesora de algo mucho más grande que anhelaba hacer. Yo quería filmar un largometraje en las grandes alturas de la zona de K2, la segunda montaña más alta y más bella de los Himalayas. Y para prepararme se me ocurrió filmar una película menos ambiciosa en las montañas de 8000 metros de altura con Messner y su compañero de escaladas Hans Kammerlander. La idea era testear la situación, conocer las dificultades logísticas que conllevaría filmar a esa altura y los problemas técnicos que tal vez tendríamos que enfrentar. Necesitaba saber si era factible trasladar todo lo necesario para abastecernos allá arriba. Durante el rodaje tuvimos temperaturas tan bajas que la carne cruda se rompía en cámara como pastas secas sin cocinar. Ya bastante avanzada la filmación, una avalancha gigantesca golpeó la base del glaciar a un kilómetro y medio de donde estábamos. Fue como una explosión atómica: el impacto envió una nube de nieve hacia nosotros y arrasó con el campamento. Abandoné mis planes de inmediato.

¿Sintió que le estaba pidiendo demasiado a Messner cuando le preguntó por su hermano?

Messner apareció sistemáticamente en todos los *talk-shows* que la televisión alemana puso en el aire. Tiene una actitud muy refinada, es un gran maestro del espectáculo y sabe cómo manejar toda clase de situaciones mediáticas. Cuando aceptó hacer la película, sabía que yo indagaría sus aspectos más inabordables y que podría hacerle preguntas difíciles sobre la expedición a los Himalayas que le costó la vida a su hermano. Antes de comenzar el rodaje, le dije: "Habrá situaciones en las que iré más lejos de lo aconsejable. Pero usted es un tipo inteligente y sabrá defenderse". Era difícil decidir si mantener o no el plano secuencia donde llora, pero finalmente lo llamé y le dije: "Durante toda su vida ha participado en esos *talk-shows* sosos y sin gracia. Aquí y ahora ha salido a la luz algo muy personal, y usted ya no aparece como un perfecto atleta o un hombre capaz de conquistar todas las montañas con frío cálculo. Por eso decidí conservar la escena". Y cuando Messner vio la película terminada se alegró de que hubiéramos llegado tan lejos.

Lo más difícil al principio fue conseguir que fuera él mismo en cámara. Lo primero que filmamos fue un plano secuencia

frente al Nanga Parbat. Manejamos toda la noche para llegar y cuando desperté a la mañana siguiente vi la montaña ante mí. Fue absolutamente asombroso, no había ni una nube en el cielo. El Nanga Parbat es como una némesis de Messner: allí murió su hermano y allí perdió la mayor parte de los dedos de sus pies. Desperté a Messner y le pedí que se parara frente a la cámara... y enseguida la emprendió con ese rap mediático que está tan acostumbrado a hacer. Inmediatamente apagué la cámara y le dije: "Esta no es la película que quiero filmar con usted. Sería un error gravísimo continuar por este camino. No pienso desperdiciar ni un solo fotograma de esta manera. Necesito entrar en lo profundo de su corazón". Messner me miró perplejo y permaneció en silencio durante la mayor parte del día. Al atardecer vino a buscarme y me dijo: "Creo que comprendí". No habría misericordia para él, porque el cine *per se* no conoce la misericordia.

¿Qué montaña escalan en la película?

Primero quiero aclarar que en el montañismo se considera una hazaña escalar una montaña de 8000 metros y que Messner las escaló a todas. Escalar una montaña utilizando una ruta y luego descender por otra cara de la misma montaña es considerada una hazaña extremadamente difícil. Pero en esta expedición Messner y Kammerlander cruzaron *dos* montañas de 8000 metros –Gasherbrum 1 y 2– en una sola escalada, algo que jamás se había intentado antes. Y lo hicieron sin oxígeno y sin sherpas; fue toda una proeza del montañismo que nunca volvió a repetirse. Iniciaron la travesía a las 2 de la mañana, en la más negra oscuridad, con luces en los cascos, y debiendo mantener una velocidad fantástica porque sólo podían cargar una pequeña cantidad de provisiones. Por supuesto que era imposible para mí seguirlos con la cámara, y eso estuvo claro desde un comienzo. Por eso el propio Messner hizo las tomas de la cima. A punto de partir rumbo a la cima, Messner se acercó y me dijo: "Tal vez no sobrevivamos a esto. Si no tiene noticias nuestras dentro de los próximos diez días, denos por muertos. La ayuda tardaría veinte días en llegar, demasiado tiempo para salvarnos. Si eso llegara a ocurrir, hágase cargo de la expedición y ocúpese de que les paguen a los sherpas el dinero que deposité en tal y tal lugar". Y dio media vuelta y se fue sin decir nada más. Yo ni siquiera le había hecho una pregunta.

Sólo pude llegar hasta el campamento base, a poco más de 5000 metros de altura. Pero después escalé –sin la cámara– otros 1500 metros con una expedición española. Tenían algunos campamentos de abastecimiento que querían levantar y me ofrecí a ayudarlos a recuperar las cosas, por eso me llevaron por un sector muy difícil y peligroso del glaciar. Los bloques de hielo, grandes como edificios de oficinas, se movían constantemente. Es fácil morir allí porque hay grietas profundísimas en las inmensas masas movientes. Los españoles subían muy rápido y cuando llegamos al campamento me di cuenta de que tenía síntomas de mal de altura. Los síntomas son muy fáciles de reconocer. Uno se pone apático. Recuerdo que me senté en la nieve con el cuerpo desplomado. Eso me alarmó mucho y decidí bajar al campamento por mi cuenta, lo cual fue una estupidez absoluta. Casi me caigo en una grieta cubierta por la nieve. Tuve suerte de salir con vida.

Una de mis fotos favoritas de Werner Herzog fue tomada durante el rodaje de Fitzcarraldo *en la selva. Usted tiene la claqueta en la boca y está trepando por la ladera de la montaña mientras Kinski lo mira altanero desde arriba. Cuando se filmó la película, la prensa lo calificó de "aventurero". ¿Usted se considera un aventurero? También leí en muchos lugares que usted supuestamente sería un masoquista de manual.*

Creo que soy la última persona en el mundo a la que pueda tildarse de masoquista. La situación puede resumirse así: hubo que hacer cosas por el bien de la película, quizás hubo que hacer sacrificios personales; pero cuando uno decide realizar un proyecto como *Fitzcarraldo* sencillamente no importan cuántas dificultades habrá que afrontar o cuánto sufrimiento costará. Yo sabía muy bien lo que requeriría la película y sabía que mi persona era insignificante comparada con el trabajo que teníamos que hacer, independientemente de que costara largas noches de insomnio o litros de sudor o lo que fuere. Siempre quise ser un buen soldado que desea vencer, no se queja y defiende el puesto que otros ya abandonaron. Las penurias que debimos afrontar no me interesan y tampoco deberían interesarle al público. Lo único que cuenta es lo que vemos en la pantalla.

Hablamos de correr riesgos y de las acusaciones de megalomía que pesan sobre mi cabeza. Otra cosa de la que me acusan es de

empeñarme en hacer las cosas más difíciles para mí mismo y para los actores. Le aseguro que, si por mí fuese, hubiera preferido filmar *Fitzcarraldo* en el medio del Central Park. Pero el único problema era que allí no había selva. La habría dirigido desde una suite en la Quinta Avenida, del mismo modo que unos años más tarde habría preferido filmar *Grito de piedra* en Munich, donde podría haber dormido en mi propio departamento y viajado a la filmación en funicular. Pasé años explicando que la actitud típica de los montañistas, que se sienten motivados a buscar las rutas más difíciles, sería totalmente antiprofesional e irresponsable en un director de cine. Puede apostar su vida a que jamás habría filmado una sola película si hubiera buscado problemas a propósito. Hacer cine ya es bastante difícil en sí mismo, y a esa dificultad se le agrega que tengo la mala suerte de sentirme atraído por personajes como Fitzcarraldo, cuya misión en la vida es empujar un barco cuesta arriba en una montaña. Nunca he ido en busca de aventuras; me limito a hacer mi trabajo normal.

Existe una enorme diferencia entre exploración y aventura. Yo soy curioso. Siempre ando en busca de imágenes nuevas y lugares majestuosos, pero *no* soy un aventurero... aunque más de una vez me han endilgado ese mote despectivo. A mi entender, el concepto de aventura sólo puede atribuirse a algunos hombres y mujeres de épocas históricas anteriores, como los caballeros medievales que viajaban hacia lo desconocido. El concepto ha venido degenerando sin parar desde entonces y se transformó en algo feo y vergonzoso cuando, en los siglos XIX y XX, la gente intentó llegar al Polo Sur y al Polo Norte. Esos actos contradicen mi definición de aventura porque esa clase de viajes tuvieron como único propósito la autopromoción y nada más. El Polo Norte no tiene nada de interesante; es pura agua y hielo a la deriva, y pienso que definir a esos viajes como las últimas grandes aventuras de la humanidad es una vergüenza.

¿Esto tiene alguna relación con el hecho de que muchos de esos viajeros hayan intentado domesticar y conquistar la naturaleza?

Exactamente, y también con que muchos hablan de sus viajes utilizando el léxico militar. "Conquistamos la cima." "Logramos vencer al Monte Everest." No puedo tolerarlo. Y además, los

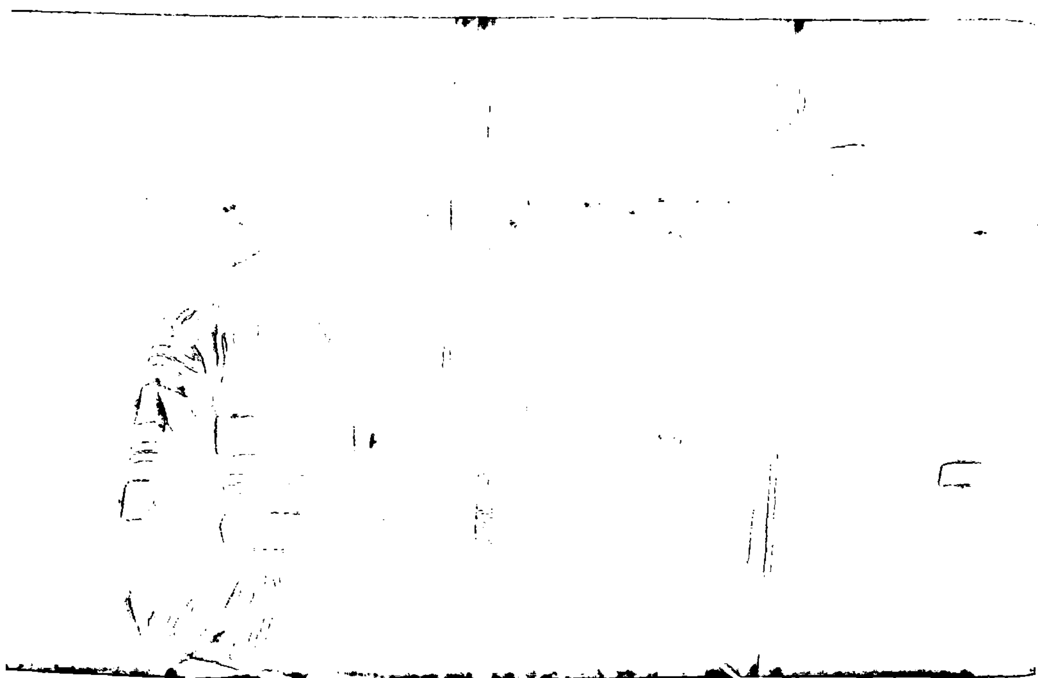
habitantes de esos lugares no escalan las montañas: las respetan muchísimo más que los así llamados "aventureros". Hay una filosofía infame detrás de esta búsqueda de aventuras. Me gustaría establecer una comparación con un río enfermo. En un río enfermo uno encuentra peces muertos, macilentos, inflados flotando panza arriba en el agua. A mi entender, el concepto de aventura encarna hoy esa clase de putrefacción. ¡Ah, cualquiera era todo un héroe en 1910 cuando volvía de África y le contaba a las damas cuántos elefantes había matado! Atrévase a hacer lo mismo hoy en una fiesta y le vaciarán en plena cara la primera copa de champagne que encuentren a mano. Dentro de poco los "aventureros" recibirán el mismo tratamiento.

Yo detesto particularmente este anticuado espíritu de pseudo-aventura, para el que escalar una montaña equivale a enfrentar los límites de la humanidad. Tuve varias discusiones con Messner al respecto. Durante un tiempo representó un personaje mediático que encarnaba el concepto del "Gran Aventurero" y hacía declaraciones que lo caracterizaban como una suerte de aventurero vicario para los espectadores. Yo todavía estoy esperando ver el ridículo número del primer montañista descalzo en el Monte Everest. Dios mío, si hasta es posible contratar unas "vacaciones de aventura" para ir a ver a los reducidores de cabezas de Nueva Guinea. Eso sí: no se le ocurra separarse del guía o perderse. Esta es la clase de absurdo que impregna el concepto hoy totalmente degenerado de "aventura" y que sólo muestra la cara fea del asunto.

Por otra parte, amo al francés que cruzó el desierto del Sahara marcha atrás en un 2CV. Y amo a la gente como Monsieur Mangetout, que se comió su propia bicicleta. Creo que también intentó comerse un aeroplano bimotor. ¡Qué tipo!

Está muerto.

¿En serio? Ah bueno, seguramente habrá otro como él.



Donde sueñan las verdes hormigas

7

OBRA DE ILUSIONISTAS

En Yo soy mis películas, *un documental de 1979 sobre su persona y su filmografía, usted dijo que "podría haber hecho mis películas anónimamente, y no obstante la gente que las viera me conocería muy bien". ¿Qué quiso decir con eso?*

Eso fue hace más de veinte años, y ahora me suena un poco denso y envarado. Pero contiene cierta medida de verdad y todavía puedo aceptar una declaración como esa, aunque con mucha mayor cautela. La respuesta más directa a su pregunta sería que las personas que aparecen en mis películas –particularmente las de la vida real– no son meros personajes para mí; por el contrario, tienen una importancia fundamental en mi vida. Cuanto más progreso como cineasta, más me convenzo de que sólo he filmado la vida real, *mi* vida. Nunca me siento a escribir un guión sobre algo que me interesa para después hacerme el desentendido y en cierto modo alejarme de lo que escribí, como si me hubiera liberado. Más bien esos dos procedimientos –sentirme fascinado por algo y luego elaborarlo en una película– son simultáneos y están inextricablemente ligados. Por supuesto que algunas películas no me son tan queridas como otras, pero realmente me gustan *todas* mis películas, con la sola excepción (tal vez) de las dos primeras. Las amo como amo a mis hijos. Los hijos nunca son perfectos: uno puede renguear, otro puede ser medio tartamudo, todos tienen sus debilidades y sus puntos fuertes. Pero lo que importa es que están vivos. Y no tiene ninguna importancia que todas y cada una de mis películas tengan fallas. Y aunque hice muchas, todas están presentes en mí todo el tiempo. En este aspecto soy como esos nativos de las tribus africanas que sólo saben contar hasta diez, pero que con sólo echar un vistazo a sus rebaños de seiscientas cabezas se dan cuenta si falta alguna. O como una madre de muchos hijos que advierte de inmediato si



Cobra verde

falta alguno cuando entra en el vagón del tren donde los ha dejado. Y como esa madre, sé que algunos de mis hijos ya no están y que vienen otros en camino: las películas que todavía no filmé. La oportunidad –o el acontecimiento– de filmarlas todavía no ha ocurrido.

No soy como esos directores que ni bien terminan un proyecto se ponen a buscar un nuevo guión para filmar o intentan comprar los derechos del último gran best seller. En cuanto a mí, siempre quise hacer una sola cosa: buscar una nueva gramática de las imágenes y expresar ese deseo a través de las películas que dirijo. Espero que comprenda que las películas en sí mismas importan mucho más que cualquier cosa que yo pueda decirle mientras estamos aquí sentados conversando. Soy un bicho raro que anda por la vida y deja huellas en la arena. Las huellas son mis películas. De niño nunca me pregunté: "¿Qué voy a ser cuando sea grande?". Jamás se me pasó por la cabeza que pudiera elegir. Por supuesto que puedo contarle cómo y cuándo se hicieron las películas, pero sería un error que se focalizara en mi persona cuando lo único que verdaderamente importa es lo que se ve en la pantalla.

Sólo puedo sugerir una respuesta menos rasa a su pregunta, y tiene que ver con la actitud que tengo ante ciertas cosas. Más de una vez me pregunté por qué soy diferente de, digamos, la mayoría de los norteamericanos que tienen metas en la vida y buscan afanosamente la felicidad. El "derecho" a la felicidad incluso figura en la Declaración de la Independencia. Yo no dejo de preguntarme por qué la felicidad no me importa tanto como a ellos. Sencillamente no tengo metas en la vida. Más bien tengo metas en la existencia. Quiero establecer una distinción muy clara entre las dos, y espero que eso tenga sentido para usted.

Más o menos. ¿Usted se considera un cineasta independiente?

¿Qué significa en realidad ser independiente? ¿Independiente de qué? El cine independiente no existe, con la sola excepción de las películas caseras destinadas al álbum familiar. Recuerdo que una vez, mientras estaba filmando en Nueva York, fui en mi camioneta alquilada hasta un lugar donde quería alquilar unos equipos. El encargado me dijo: "No puede llevárselos; un camión del sindicato tiene que hacer la entrega". "Pero tengo mi

camioneta estacionada a dos metros de la puerta", le dije. Iniciamos una discusión interminable hasta que agarré las cámaras y me las llevé a la camioneta. Una absoluta pérdida de tiempo. En Hollywood hay demasiados rituales y jerarquías, y ser independiente significa ser libre de todas esas cosas. Siempre supe que la verdadera independencia es un estado mental, ni más ni menos. Yo soy autosuficiente. Esa palabra probablemente sea la que mejor me describe.

¿Generalmente le resulta fácil conseguir dinero para financiar sus películas?

Durante toda mi vida laboral tuve que luchar para conseguir dinero. Pero el dinero, en realidad, no es tan importante. En cuanto salí de la oficina de esos productores hace ya muchos años supe que jamás filmaría un solo fotograma si continuaba perdiendo el tiempo con esa clase de gente. Si uno quiere hacer una película, tiene que ir y hacerla. Nada más. No puedo decirle la cantidad de veces que empecé a filmar una película sabiendo que no contaba con dinero suficiente para terminarla. La financiación sólo llega cuando un fuego enciende otros fuegos. Eso es lo que ocurre cuando uno dirige cine. Hay que crear un clima, porque sin clima no pasa absolutamente nada. No cultivo la cultura de la queja. Todo el mundo, cada vez que nos encontramos, empieza a quejarse de la estupidez del dinero. Esa parece ser la cultura del cine. El dinero tiene dos características: es estúpido y es cobarde. Hacer cine no es fácil; uno debe poder luchar con las incontrolables realidades que lo rodean, que a su vez harán lo imposible por impedir que uno haga su película. El mundo no fue hecho para el cine. Todo cineasta debe saber, cada vez que filma una película, que tendrá que arrebatársela de las garras al mismísimo diablo. ¡Pero siga adelante, maldita sea! Encienda el fuego. Cree algo que tenga la fuerza de crear su propia dinámica. Y tarde o temprano el dinero lo seguirá como un perro callejero con el rabo entre las patas.

El mejor ejemplo de esto ocurrió hace muchos años. Quería publicar mis guiones y mis textos en prosa y para entonces ya tenía cierta reputación a nivel internacional. Así que me acerqué a Suhrkamp Verlag para ver si les interesaba publicar los libros. Cuando me rechazaron comprendí que no tenía el menor sentido

perder tiempo enviando cartas a otras editoriales con la misma inquietud. Así que fundé mi propia editorial, Skellig, y publiqué *Corazón de cristal* y dos volúmenes de guiones que incluían *Aguirre, Fata Morgana, Signos de vida* y *El enigma de Kaspar Hauser*. Mandé imprimir unos mil ejemplares de cada título y cada vez que me invitaban a dar una charla cargaba una caja en el auto y se los vendía al público. La edición costó aproximadamente 4 marcos alemanes por libro y yo cobraba 5 por cada ejemplar vendido, de modo que obtuve una pequeña ganancia. Si una gran editorial los hubiera publicado y vendido en librerías habrían costado ocho veces más. Pero yo no tenía ninguna necesidad de involucrarme en esa clase de cosas. No necesitaba hacer publicidad ni recurrir a un complejo sistema de distribución, que son las cosas que encarecen los libros. En realidad, el costo técnico del libro es mínimo. Y entonces, cuando estaba claro que los libros eran un éxito, Carl Hanser Verlag en persona me contactó en Munich para preguntarme si podían continuar publicándolos. Acepté pero insistí en que conservaran el mismo diseño gráfico de la edición de Skellig, un diseño muy simple de letras anaranjadas sobre fondo negro y sin fotografías, salvo en la tapa.

¿Ha ganado dinero con sus películas?

No estoy en condiciones de responder esa pregunta. Usted sabe que nunca funcioné como funcionan los productores de cine tradicionales. Siempre tuve perspectivas de largo alcance, muy distintas de los arreglos financieros del día a día. Trabajé diez años en el vacío en Alemania, con muy pocas recompensas financieras y prácticamente ignorado por la crítica. El mismo día en que *Aguirre* fue estrenada en los cines, la pasaron por televisión. Y le fue muy mal, tanto en la pantalla chica como en la grande. La pregunta por la supervivencia volvió a presentarse una vez más. "¿Cómo haré para sobrevivir a este desastre? ¿Y cómo haré para continuar trabajando?" Estas dos preguntas me siguen acompañando hasta el día de hoy, aunque ya pasaron más de cuarenta años. Pero siempre tuve fe en mis películas y siempre supe que algún día serían vistas y disfrutadas. Eso fue lo que me mantuvo en pie y me permitió continuar trabajando a lo largo de los años: la fe y, lo que es igualmente importante, la perseverancia. Las cosas no se resuelven de la noche a la mañana y los cineastas

debemos estar preparados para afrontar años de trabajo arduo; pero en el cine –a diferencia de la escritura de novelas o la pintura– existe una inminencia financiera desde el primer día por los costos elevados. Y si bien invertí todas mis ganancias en mis películas, vivo como un hombre rico. El resultado de mis cuarenta y cinco películas es que siempre pude hacer lo que quise, durante toda mi vida, y eso no tiene precio. Muy pocos pueden decir lo mismo. Eso es mucho más valioso que cualquier suma de dinero que eventualmente puedan darme. Yo hice películas, otros compraron casas. Dinero perdido, película ganada. Hoy, por ejemplo, puedo ganar dinero con películas que filmé hace treinta años editándolas en DVD, pasándolas por televisión o proyectándolas en retrospectivas. Desde muy joven comprendí que la clave de este negocio es la autosuficiencia y, fundamentalmente, producir uno mismo sus películas.

También me hace rico el hecho de ser bienvenido en casi todas partes. Me presento con mis películas y me reciben con auténtica hospitalidad, algo que el dinero no puede comprar. Ayer en el almuerzo usted mismo vio cómo insistía ese hombre en pagarnos la comida. "Gracias por *Woyzeck*", decía. Durante años he luchado mucho más de lo que imagina por la verdadera libertad, y soy privilegiado como jamás podrá serlo el director de una poderosa corporación. De hecho, casi nadie en mi profesión es tan libre como yo.

Pero usted también tiene que comer y necesita un techo.

Mi salario jamás me preocupa cuando dirijo una película. Desde el comienzo decidí no cobrar por escribir los guiones y dirigir porque yo era el productor de las películas y además trabajaba mucho con mi hermano y mi esposa. Juntábamos todo el dinero de las ganancias de producciones anteriores, subsidios y preventas y lo utilizábamos sólo para cubrir gastos esenciales, como costos de viaje, rollos de película, honorarios de laboratorio, vestuario y otras cosas por el estilo. Desde un principio me gané la vida, pero sólo hasta ahí. Siempre prefiero invertir hasta el último centavo en las películas, incluso aunque no sepa cómo haré para pagar el alquiler el mes próximo. Siempre me las arreglo de algún modo. Siempre tuve pocas posesiones materiales, en su inmensa mayoría herramientas de trabajo: una cámara y un

automóvil, una computadora portátil y un grabador Nagra. Durante muchos años también tuve una mesa de edición.

El dinero no mueve barcos ni montañas; los mueve la fe. Y el dinero tampoco filma películas: estas cosas las filman *(muestra sus manos)*. Sólo hay que juntar un montoncito de dinero y hacer que parezca más de lo que es. Ya lo dice el proverbio alemán: *Der Teufel scheißt immer auf den grössten Haufen.* "El diablo siempre caga en el montón más grande." Así que amontone un poco de dinero y el Diablo cagará encima.

¿De dónde salió la idea del drama aborigen Donde sueñan las verdes hormigas*?*

Estuve en Australia a comienzos de los años setenta, más específicamente en el Festival de Perth. Allí leí sobre la batalla entre unos aborígenes y una compañía suiza que explotaba minas de bauxita en el noroeste del país. Poco después escribí la historia de un grupo de aborígenes australianos que luchan por defender su lugar sagrado –el lugar donde sueñan las Verdes Hormigas– contra las topadoras de la empresa minera. Las escenas del tribunal en la película están parcialmente basadas en transcripciones de la corte.

También me fascinaba el hecho de que apenas dos siglos atrás había en Australia casi 600 lenguas diferentes, hoy reducidas a menos de un décimo. Cuando filmamos la película había seis personas que supuestamente eran las últimas que hablaban su lengua, ya que no quedaban otros miembros sobrevivientes de la tribu. La tragedia es irrevocable. Fue un verdadero placer trabajar con los aborígenes locales, aunque nos plantearon un par de objeciones: por ejemplo objetaron uno de los nombres que aparecían en el guión. Aparentemente un integrante de la comunidad ya fallecido tenía el mismo nombre y, cuando alguien muere, su nombre no puede volver a ser pronunciado en voz alta durante al menos diez años. Se alude a él como "el hombre que murió". La otra objeción que formularon se hizo visible en la película y atañe a los objetos sagrados en la escena del tribunal. Cuenta la leyenda que, en una demanda ante la Corte Suprema de los Territorios Septentrionales, los aborígenes tuvieron que presentar algunos objetos sagrados recientemente desenterrados. Esos objetos habían permanecido 200 años bajo tierra y los aborígenes

pidieron que se retiraran todos los presentes para poder mostrárselos exclusivamente al juez. Eran unos objetos de madera tallada que excedían por completo la capacidad de comprensión del juez anglosajón. Pero para los aborígenes eran prueba contundente de por qué y cómo pertenecían ellos a ese territorio. Me pidieron que no los mostrara en la película e incluso rechazaron mi propuesta de fabricar duplicados. Y por eso no aparecen en pantalla: sólo se ven unas cosas envueltas.

Por más que esté basada en un antiguo mito tribal, ¿la idea de las Verdes Hormigas no es invento suyo? ¿Podría explicarnos el concepto de "ensueño" de los aborígenes?

Yo inventé la historia de las Verdes Hormigas. Hay un personaje en la película –una suerte de especialista– que perora hasta el hartazgo sobre las hormigas verdes, pero por supuesto que todo es inventado. Yo no quería que fuera un antropólogo ni un observador fidedigno de los hechos; más bien quería incorporar a la película leyendas y mitos afines al pensamiento y el estilo de vida de los aborígenes. Debo tener cuidado al referirme a conceptos como "ensueño", porque no soy un experto en el tema. No tolero que haya tanta gente –misioneros de toda laya, antropólogos y políticos– que se atreva a afirmar que comprende a los aborígenes. Los aborígenes vienen de una cultura de la Edad de Piedra que los influyó fuertemente y determinó su estilo de vida hasta hace dos o tres generaciones. 20.000 años de historia nos separan de ellos. Tengo la impresión, por cierto limitada, de que los mitos y leyendas del tiempo del ensueño explican el origen de todo lo que existe y sé que eran especialmente importantes para los aborígenes precoloniales. Pero la película no es el "ensueño" de los aborígenes australianos sino el mío. Y tampoco puedo convertir la causa de los aborígenes en mi propia causa. Sería ridículo. Un miembro de la tribu incluso llegó a decirme: "Nosotros tampoco lo entendemos a usted, pero vemos que tiene su propio ensueño".

Es muy hermoso saber que una especie de sistema fluvial de sueños o "líneas de cantos" abarca todo el continente australiano. Los aborígenes cantan cuando viajan e identifican el paisaje con el ritmo de su canción. Mi amigo Bruce Chatwin viajó con ellos una vez en auto y me dijo que cantaban muy rápido –como

si escucháramos una grabación a diez veces su velocidad normal– porque el automóvil se movía rápido y el ritmo de la canción debía armonizar con el paisaje. Hay cosas de los aborígenes que jamás podremos comprender y que son muy hermosas. Y dado que los respeto como pueblo que lucha por mantener vivas sus visiones, y que mi posibilidad de comprenderlos era por demás limitada, decidí crear mi propia mitología.

En realidad esa película no le gusta, ¿o me equivoco?

Bueno, la película en cierto modo se jacta de tener un "mensaje". Y el tono del mensaje es tan mojigato que me arrepiento de no haberlo eliminado de plano: apesta a paraíso celestial. La película en sí misma no es tan mala, pero tiene un clima que me resulta intolerable. Las tomas del comienzo y del final me siguen gustando mucho, parecen imágenes del fin del mundo. Jörg Schmidt-Reitwein pasó cuatro semanas en Oklahoma cazando tornados. Así se acabará el planeta Tierra: vendrá un tornado que arrasará con todo. Yo estaba intrigado con el huracán Tracy, que había destruido la ciudad de Darwin en el noroeste de Australia. Unos años después vi, entre las ruinas, un tanque de agua de grandes dimensiones con un enorme agujero rectangular. Una heladera había volado por el aire varios kilómetros y se había estrellado contra el tanque a varios metros del suelo.

Después volvió a trabajar con Kinski en Cobra Verde. *Concluido el rodaje dio a entender que esa sería la última vez que trabajarían juntos.*

En pocas palabras, fue la peor producción de mi vida. Y después del rodaje prometí públicamente que jamás volvería a trabajar con Kinski. Recuerdo que en esa época pensaba: "Por favor que aparezca alguien que se haga cargo de trabajar con este hombre. No doy más". La presencia de Kinski exuda un hedor extranjero –su propio hedor– que impregna el trabajo que hicimos juntos. Y *Cobra Verde* sufre las consecuencias. No diré que lo lamento, pero la película me resulta rara. En algunas escenas impera una cierta estilización impuesta por Kinski que evoca vagamente los *spagetthi western.* Hasta el día de hoy tengo dificultades con ciertas escenas porque expresan algo que sentí con

extraordinaria fuerza durante el rodaje pero que no quería capturar en la película. Kinski llegó hecho pedazos a filmar la primera parte en Colombia. Contenerlo y volverlo productivo, poner coto a su locura, su ira y su intensidad demoníaca fue un verdadero problema desde el primer día. Kinski era como un caballo de carrera capaz de correr varios kilómetros y desplomarse al cruzar la línea de llegada. En la época de *Cobra Verde* estaba en otra película. Había escrito un guión sumamente confuso para la única película que dirigió en su vida: la biografía de Paganini, protagonizada por él. Durante muchos años me pidió que la dirigiera y yo siempre dije que no.

Lo peor de todo era que no sabía si lograríamos terminar la película porque Kinski los tenía aterrorizados a todos. Interrumpía la filmación si descubría que un botón de su traje estaba demasiado flojo. Aterrorizó al camarógrafo Thomas Mauch y tuve que remplazarlo en el transcurso de la primera semana. Fue una de las peores cosas que hice en mi vida. Thomas amaba la película, pero lamentablemente se llevó lo peor de Kinski recién iniciada la batalla. Convoqué al checo Victor Rúzícka para que lo remplazara porque me habían contado que era físicamente muy fuerte, con la contextura de un campesino, y que era muy paciente. Cualquier otro probablemente habría renunciado en menos de dos horas.

¿La preproducción en África fue más fácil que el rodaje? Antes decía que ese continente nunca le resultó amigable.

La logística de la preproducción fue problemática. A veces hacía tanto calor que no se podía salir. Encontrar un teléfono que funcionara era toda una proeza, prácticamente no había nafta para nuestros vehículos, y además tenía que asegurarme de conseguir alojamiento, transporte y comida para el elenco y los técnicos. Incluso tuvimos que construir un palacio –el que aparece en la película– en sólo diez semanas en Ghana y lo hicimos al estilo tradicional. Trabajamos las veinticuatro horas del día con casi 200 obreros. Luego dedicamos otras diez semanas a elegir a las integrantes del ejército de amazonas entre un millar de mujeres. Las juntamos a todas en un estadio de fútbol en Accra, la capital de Ghana. Un coordinador de dobles de riesgo italiano las entrenó allí mismo en el manejo de espadas y escudos. Eran

un grupo verdaderamente temible de mujeres feroces, elocuentes, orgullosas y fuertes. Una vez les pedimos que formaran fila frente a las enormes ollas de comida que habíamos preparado para ellas, cosa que hicieron. Pero treinta segundos después se abalanzaron –eran cientos y cientos de mujeres– y se tiraron de cabeza en las ollas. La comida se perdió. En otra oportunidad, para poder pagarles ordenadamente, les pedimos que formaran fila en el patio interno de la fortaleza de los esclavos. Abrimos solamente la pequeña puerta del portón principal para que fueran entrando de a una por vez, pues de lo contrario temíamos que se arrojaran sobre el dinero. Lo que se vio desde adentro fue que unas 800 mujeres se abalanzaron contra el portón principal, todas al mismo tiempo, aplastando a las primeras de la fila casi hasta matarlas. Algunas estaban al borde del desmayo o la asfixia y la única manera que tuvimos de contener la avalancha fue pedirle a un policía que disparara tres tiros al aire para inducirlas a replegarse. Siempre teníamos que despejar el área de filmación antes de empezar el rodaje porque había mucha gente rondando. Hubo que producir el vestuario y la utilería en muy poco tiempo y eso nos causó grandes dolores de cabeza porque normalmente en África las cosas tardan mucho más de lo que deben. No es una cuestión de dinero; incluso con veinticinco millones de dólares en mano habría tenido cualquier cantidad de problemas. Hay que olvidarse de la manera habitual de hacer las cosas y tratar de entender el tempo y la capacidad de improvisación de los africanos. Si uno pretendiera organizar las cosas con el rigor de un militar prusiano probablemente lo expulsarían del país a los dos días.

¿Cuándo leyó por primera vez El virrey de Ouidah, *de Bruce Chatwin?*

Para la época de *Fitzcarraldo* ya había leído *En la Patagonia* y me impresionó tanto que inmediatamente leí *Colina negra* y *El virrey de Ouidah*, la historia decimonónica del bandido Francisco Manoel da Silva, que viaja de Brasil al Reino de Dahomey en África, donde se hace virrey y traficante de esclavos. Soy un gran admirador de Joseph Conrad y creo que Bruce Chatwin está a su altura. Tiene algo especial, algo que rara vez se encuentra en la literatura. Me contacté con Chatwin para hacerle saber que estaba interesado en su libro, pero agregué que no podía embarcar-

me en un proyecto tan monstruoso inmediatamente después de *Fitzcarraldo*. Tenía que lamerme las heridas durante al menos dos años, hacer cosas más fáciles como *Donde sueñan las verdes hormigas*, algunas óperas, algunos cortometrajes. Le pedí que me avisara de inmediato si alguien más quería comprar los derechos del libro y unos años después me contactó para decirme que los agentes de David Bowie estaban interesados en el material. Aparentemente Bowie había leído el libro y quería dirigir la película, así que compré los derechos.

La trama de la novela no es precisamente lineal, por lo cual presumo que habrá tenido que pensar mucho la estructura del guión.

Lo primero que hice fue explicarle a Chatwin que la historia narrada en *El virrey de Ouidah* no era una de esas historias cinematográficas *per se*, lo cual implicaba que tendríamos algunos problemas técnicos para adaptarla. La novela de Chatwin está narrada en círculos concéntricos y yo sabía que la película tendría que ser mucho más lineal. En vez de proponer la trama y la intriga propias de una obra cinematográfica, el libro captura el mundo interior de un personaje asombroso y desarrolla una sustanciosa idea de África y del tráfico de esclavos. Le dije a Chatwin que tendría que inventar un montón de cosas y que narraría la historia de otra manera. "Adelante", dijo Chatwin. No quiso intervenir en el guión ni tampoco involucrarse en la producción, aunque pasó unos días en África con nosotros durante el rodaje.

¿El tema de la esclavitud fue determinante para que usted decidiera contar esa historia? ¿La película en cierto modo condena el tráfico de esclavos durante el siglo XIX?

No, la película no aborda la historia del colonialismo; y la novela de Chatwin tampoco. Y no la considero una película histórica, del mismo modo que jamás pensé que *Aguirre* tuviera ningún componente histórico. *Invencible* es una película que aborda mucho más la época en que está ambientada que *Cobra Verde*, aunque pensándolo bien tampoco insistiría tanto en ese aspecto. *Cobra Verde* habla de las grandes fantasías y locuras del espíritu humano, no del colonialismo.

Lo cierto es que en Ghana, donde filmamos, la esclavitud sigue siendo un tema tabú, a diferencia del colonialismo. En los Estados Unidos y el Caribe hay grandes debates sobre la esclavitud, y en Brasil también; pero en muchos lugares de África la herida de la esclavitud es tan profunda y tan dolorosa que casi nadie toca el tema en público. De eso no se habla. Siempre sospeché que uno de los motivos de ese silencio es el hecho archicomprobado de que los reinos africanos participaron en el comercio de esclavos casi en igual medida que los traficantes blancos. También hubo mucho tráfico de esclavos entre el mundo árabe y África negra, e incluso dentro de las propias naciones africanas.

África parece ser la verdadera estrella de esta película, no Kinski.

Opino lo mismo, sí. Cuando escribí el guión, preferí dejar que la trama avanzara con la acción a su propia velocidad. Siempre me pareció que las escenas en Sudamérica eran muy pesadas; la parte que realmente me interesaba de la historia era la que transcurría en África. La película se expande de la mitad hacia adelante y lo mejor empieza cuando Cobra Verde llega a África. Lo que vemos de África en esa película son cosas que los espectadores no están acostumbrados a ver en el cine, como los rituales de la corte o los estandartes a lo largo de la playa. Las escenas de multitud tienen mucha vida, son extraordinariamente anárquicas y caóticas. La mayoría de las películas ambientadas en África retratan a ese continente como un lugar primitivo y peligroso plagado de salvajes, o bien con un dejo de nostalgia al estilo *África mía*. *Cobra Verde* no sigue ninguno de esos dos caminos. Siempre tuve la sensación de que esa era una de las claves de la película: no las imágenes propiamente dichas sino las sofisticadas y complejas estructuras de África que aparecen en pantalla. En muchos países africanos modernos la vida social y política está ensombrecida por la corrupción, la ineficiencia y la burocracia. Pero dentro de estos reinos la vida social es primordial y el sistema de clanes es muy sólido. Cuando alguien se enferma, una especie de sistema de seguridad social garantiza que sea debidamente atendido.

Incluso logré que el papel del Rey de Dahomey fuera interpretado por el Rey Nana Agyefi Kwame II, el verdadero Rey de

Nsein, un hombre maravilloso que trajo consigo a 300 miembros de su propia corte. Todas las cosas y todas las personas que lo rodean son auténticas, todos los bufones, príncipes, princesas, ministros, bailarines y músicos con todos sus objetos, instrumentos y atavíos tradicionales. Fue fascinante trabajar con ellos. Las cosas que aparecen en la película no son cosas que uno pueda escribir o conseguir así nomás. Jamás podría haber encontrado a alguien más convincente que el Rey de Nsein para el papel del Rey de Dahomey, porque ejercía una increíble autoridad natural sobre todos sus súbditos.

¿Algunas de sus películas podrían ser calificadas de etnográficas o antropológicas en algún sentido?

Mis películas son tan antropológicas como la música de Gesualdo y las imágenes de Caspar David Friedrich. Son antropológicas sólo en tanto intentan explorar la condición humana en esta época en particular en este planeta. En mis películas no utilizo solamente imágenes de árboles y nubes, trabajo con seres humanos porque me interesa cómo funcionan en diferentes grupos con diferentes intereses culturales. Si eso me convierte en antropólogo, entonces lo soy. Pero nunca pienso en términos estrictamente etnográficos: por ejemplo viajar a una isla remota con el propósito explícito de estudiar a los nativos. Mi meta siempre ha sido descubrir algo más sobre el hombre, y el cine es mi medio. Por su naturaleza misma, el cine tiene menos que ver con la realidad que con nuestros sueños colectivos. Es una crónica de nuestro estado mental. Su propósito es registrar y guiar, tal como hacían los cronistas en siglos pasados.

Pero comprendo hacia dónde apunta su pregunta. Una película como *Woodabe, los pastores del sol* no puede considerarse etnográfica porque algunas partes son tan estilizadas que transportan a los espectadores al ámbito de lo extático. No hay voz *en off* y el breve texto del comienzo se limita a mencionar los hechos más concretos sobre esa gente: que son una tribu cuyos orígenes se remontan a la Edad de Piedra y que todos los pueblos vecinos los desprecian. Eliminé adrede todo aquello que pudiera considerarse antropológico. En la escena inicial de la película los hombres de la tribu ponen los ojos en blanco, exhiben la blancura de sus dientes y ponen cara de éxtasis. La banda de sonido

para estas imágenes es el *Ave María* de Gounod en una grabación de 1901 cantada por el último castrato del Vaticano. Y la última toma es un puente sobre el río Níger en Niamey, la capital de Níger. Por casualidad vi a los dromedarios cruzando el puente con su guía entre todos esos autos. Para mí es una escena realmente dotada de belleza y profundidad, similar a la última toma de *Peregrinación* cuando las mujeres cruzan a pie el río congelado. Un cineasta etnográfico jamás se atrevería a hacer este tipo de cosas, pero yo, como director de cine, las hago. No niego que se puedan aprender muchas "cosas concretas" sobre los Woodabe viendo la película, pero puedo asegurarle que esa no fue mi intención primordial. El uso del aria deja en claro que la película no es un "documental" sobre una tribu africana en particular, sino una historia sobre la belleza y el deseo. Aunque ver a esos hombres parados en puntas de pie pueda ser un espectáculo bizarro para usted y para mí –viniendo como venimos de tradiciones culturales diferentes–, la música contribuye a sacarnos de ese ámbito al que denomino "la verdad de los burócratas". Sin música, las imágenes de ese bizarro y sorprendente concurso de belleza masculino no nos conmoverían tan profundamente.

¿Qué fue lo que más lo atrajo de la tribu Wodaabe en el sur del Sahara?

Los pueblos vecinos se burlan de los Woodabe y los escarnecen llamándolos "bororo", un insulto que a grosso modo podría traducirse como "pastores andrajosos". Woodabe significa "los que están bajo el tabú de la pureza". Los Woodabe dicen que la tierra no le pertenece a nadie, que sólo podría pertenecerles a los seres humanos si fueran pastores del sol. Son una tribu de aproximadamente 200.000 personas que trashuman por el desierto desde Senegal hasta el océano Atlántico casi en línea paralela al curso del río Nilo en algunos sectores, particularmente en Mali y en la República de Nigeria. Estas tribus viven en el Sahara desde tiempos inmemoriales y no tienen un concepto real de las fronteras actuales. Están en grave peligro de extinción porque su espacio vital se redujo dramáticamente debido a la expansión del desierto hacia el sur.

Lo fascinante de los Wodaabe es que se consideran a sí mismos el pueblo más bello del mundo. Durante los preparativos

para los concursos de belleza se ven grupos de hombres bromeando y riendo en los campamentos mientras intentan embellecerse y se toman el trabajo de vestirse y maquillarse "para matar". Algunos demoran un día entero en prepararse, y más de uno toma hierbas afrodisíacas antes de que comience el concurso. Los varones compiten en los concursos y las mujeres jóvenes eligen a uno y desaparecen con él entre los matorrales durante unas cuantas noches. Como la mayoría de las mujeres ya están casadas, cuando todo termina devuelven su bello botín al seno de su familia. Ocasionalmente deciden quedarse con el ganador del concurso y retoman con él su camino nómade.

El festival empieza al alba y dura toda la noche; de hecho, dura cinco noches seguidas. Los varones jóvenes forman un gran círculo, pegados hombro con hombro, y empiezan a cantar y batir palmas rítmicamente. Con cada aplauso se ponen en puntas de pie para parecer más altos por un instante y luego dan un paso a la derecha. Y así empieza lentamente a girar el gran círculo de danzarines. Las mujeres se distribuyen estratégicamente fuera del círculo para poder observar el paso de los varones. Los hombres ponen los ojos en blanco, muestran los dientes y chasquean las lenguas para llamar la atención. Se cree que es particularmente hermoso mostrar todo lo que se pueda el blanco de los dientes y de los globos oculares, y algunos ponen los ojos en blanco como si estuvieran en éxtasis. Pero también cuenta el encanto, el carisma y los gestos ampulosos, y el festival incluye una compleja serie de danzas y rituales. Los varones jóvenes se forman en línea recta y empiezan a avanzar con una sonrisa extática, y luego se retiran hasta que llega el momento de elegir al ganador.

¿Cuándo oyó hablar por primera vez del autoproclamado emperador Jean-Bédel Bokassa, el tema de Ecos de un reino siniestro*?*

Viajé por primera vez a la República Centroafricana durante la filmación de *Fata Morgana.* Terminamos recalando allí cuando nos soltaron de la cárcel en Camerún. Bokassa estaba en el poder y yo había leído un par de cosas sobre él. Era un sujeto totalmente bizarro e increíble, y su aura maligna ejercía una fascinación inevitable sobre mí. Había una cornucopia de historias imposibles de creer sobre Bokassa y su régimen. Para mí, el cine

permite revelar las verdades más incomprensibles del ser humano. Opera sobre los sueños o las pesadillas; en este caso pesadillas, definitivamente. Bokassa representaba esa misma oscuridad humana que encontramos en Nerón y en Calígula, en Hitler y en Saddam Hussein. *Ecos de un reino siniestro*, la película que hice sobre él, fue un intento de explorar esos paisajes oscuros que yacen en el corazón humano.

Las historias que se cuentan sobre Bokassa son infinitas y difíciles de creer, pero la mayoría están bien documentadas. Por ejemplo que mandó matar a varios niños por no vestir el uniforme de la escuela o que gastó un tercio del presupuesto nacional para pagar su coronación. También arrojaba indiscriminadamente personas a las fauces de los cocodrilos y todo indicaría que fue padre de cincuenta y cuatro hijos. Cuanto más indagamos, más tragedias inexpresables dignas de Shakespeare encontramos. Está la historia de las dos Martine, que es una película en sí misma. La cosa es más o menos así: cuando Bokassa era soldado en Indochina conoció a una mujer y tuvo una hija con ella, llamada Martine. Una vez en el poder, decidió buscar a su hija para llevarla a África. Pero resultó que la chica que encontraron y enviaron a África no era la verdadera Martine. Cuando por fin encontró a la Martine auténtica, generosamente permitió que la "falsa" se quedara. Las dos Martine se casaron el mismo día con gran pompa, pero poco después sus dos esposos fueron ejecutados. Aparentemente uno de ellos había participado en el asesinato del hijo recién nacido del otro. Bokassa decidió entonces enviar a la "falsa" Martine de regreso a Vietnam. La subieron a un avión que regresó media hora después de haber despegado: todo el mundo se dio cuenta de que la habían arrojado a la selva desde el aire.

¿Quiso entrevistar a Bokassa en persona para la película?

Bokassa todavía estaba vivo cuando filmamos la película, pero lamentablemente no conseguimos entrevistarlo en la cárcel. Una vez depuesto huyó a Francia y fue condenado a muerte *in absentia*, pero después de unos años, incapaz de seguir soportando el crudo invierno francés, muerto de frío y lleno de nostalgia abordó un avión comercial creyendo que lo recibirían como a Napoleón retornado del exilio, que el país caería de rodillas a sus pies. Por supuesto que fue inmediatamente arrestado, juzgado y condena-

do a muerte por segunda vez; pero luego le conmutaron la sentencia a prisión perpetua, después a doce años de cárcel, y por último a arresto domiciliario. En la época del rodaje obtuvimos permiso del presidente Kolingba para filmarlo y el propio Bokassa quería encontrarse con nosotros, pero cuando nos dirigíamos a la cárcel fuimos arrestados y expulsados del país por el ministro del Interior. De lo cual infiero que ese ministro estaba implicado en varios crímenes de la era Bokassa y por lo tanto se oponía radicalmente a la idea de que anduviéramos husmeando. Lo que sí pude ver es parte del material secretamente filmado en la celda de Bokassa por los franceses, porque querían tener pruebas de que ellos no lo habían asesinado en caso de que le ocurriera algo.

¿Es verdad que comía carne humana?

El embajador alemán en la República Centroafricana me dijo que una vez, después de una ejecución presenciada por la prensa y los cuerpos diplomáticos, el pelotón de fusilamiento se abalanzó sobre el muerto, le arrancó el hígado lo devoró. Eso se hizo en público para demostrar que el poder del hombre muerto había pasado a ellos. Durante el rodaje de la película hablé con muchas personas que tenían historias que contar sobre Bokassa. Y me di cuenta de que cuando corren tantos rumores sobre un solo hombre, cuando uno escucha la misma historia de tantas bocas diferentes, algo de verdad hay. Tenemos que creerles.

La verdad profunda de la situación está fuera de nuestro alcance, pero no así los hechos. ¿Quiere hechos? Bokassa era caníbal. Así de simple. Las conclusiones del tribunal y las mentiras de los pocos testigos sobrevivientes no tienen importancia. Sin embargo, aunque es un hecho, me parece bien que haya quedado un halo de misterio y que el misterio continúe, aun cuando durante el juicio el cocinero de Bokassa se haya explayado en detalle sobre el plato preferido del emperador. También hay evidencia de que cuando los paracaidistas franceses que ayudaron a deponer a Bokassa abrieron las enormes heladeras de su palacio encontraron medio ministro del Interior en el freezer. La otra mitad había sido servida durante un banquete oficial.

Cuando hicimos la película, hasta los funcionarios opositores al régimen de Bokassa negaron de plano que el emperador hubiera comido alguna vez a alguien. Semejante comportamiento

viola claramente muchos tabúes, y admitir que pudo ocurrir algo así en el país dejaría al continente africano muy mal parado. Lo mismo ocurre en México, donde algunas personas todavía afirman seriamente que los aztecas jamás hicieron sacrificios humanos ni practicaron el canibalismo porque lo consideran vergonzoso. Y entonces salen con ese argumento ridículo de que fue un invento de los españoles para denigrar el estilo de vida azteca. Pero el canibalismo ciertamente es parte de la naturaleza humana y es un fenómeno que siempre me ha interesado porque tiene un vínculo directo con una parte muy antigua y muy profundamente enterrada de nosotros. Tal vez hayamos superado esa clase de cosas ahora, pero individuos como Bokassa nos muestran que el canibalismo todavía puede resurgir. Y si no, miremos a los nazis en Alemania. Los alemanes eran un pueblo digno, origen de grandes filósofos, músicos, escritores y matemáticos. Y en el breve lapso de diez años crearon la barbarie más terrible de que tenemos noticia.

¿Cómo encontró a Michael Goldsmith, el hombre que nos conduce a través de la historia de Bokassa en la película?

Encontré a Michael Goldsmith sólo después de haber decidido filmar la película. No recuerdo exactamente dónde lo vi por primera vez, pero, como todos los que cruzan el Sahara, la gente que estuvo en la República Centroafricana durante el reinado de Bokassa y el caos del Congo tarde o temprano se encuentra. No tiene nada que ver con una "red de contactos" ni nada parecido. No sabría cómo describir la ley que conecta de este modo a las personas; simplemente se reconocen unas a otras, como nos ocurrió a mí y a Ryszard Kapuscinski, el escritor y filósofo polaco que vivió muchos años en África. Kapuscinski fue uno de los pocos que logró sobrevivir a los horrores del Congo Oriental a comienzos de los años sesenta. En el transcurso de dieciocho meses fue arrestado cuarenta veces y condenado a muerte en cuatro oportunidades. Es una personalidad poderosa e íntegra, llena de serenidad e intuición. Un día le pregunté cuál había sido su peor experiencia y con una voz muy suave y muy baja me dijo que fue cuando arrojaron varias docenas de serpientes venenosas dentro de su calabozo. "Eso fue bastante difícil. El cabello se me puso blanco en cinco días" fue su único comentario al respecto.

Michael Goldsmith era un periodista al que Bokassa había encarcelado y condenado a muerte en la década de 1970 porque estaba convencido de que era un espía. De hecho, Bokassa en persona lo molió a palos y estuvo a punto de matarlo con el cetro imperial. Y por eso quería regresar al país para explorarlo ya con Bokassa depuesto. Inmediatamente después de finalizado el rodaje Goldsmith desapareció en Liberia, adonde había viajado. Se supo que fue tomado prisionero por una facción de insurgentes, todos ellos niños soldados. Niños de ocho años vestidos con andrajos y armados con rifles Kalasnikov y M16 le disparaban a cualquier cosa que se moviera. Goldsmith me contó después que casi siempre andaban borrachos y drogados. En cierta ocasión saquearon una tienda donde vendían ropa de casamiento y dos de ellos se vistieron de novia y novio. La "novia" era un niño de ocho años, con velo y vestido de novia y zapatos de taco alto demasiado grandes para él que no paraba de disparar su rifle a diestra y siniestra. El "novio" estaba desnudo, excepto por un frac que le quedaba tan largo que arrastraba los faldones. Son imágenes muy extrañas. Habían encerrado a Goldsmith en el mismo edificio desde donde habían matado a un pobre tipo que pasaba. Decía que lo peor de todo era ver la descomposición del cuerpo, día tras día. Al final los perros se llevaron lo poco quedaba del tipo y sólo restó una mancha fea y oscura en la calle. Goldsmith había pasado por muchas situaciones como esta y aunque tenía el aspecto de un bibliotecario era un hombre muy valiente y conocía muy bien África. Se las ingenió para escapar de Liberia y alcanzó a ver la película cuando la proyectamos en el Festival de Venecia. Murió tres semanas después.

¿Cómo se involucró en la película que filmó en India, en el Palacio de Udaipur?

Los orígenes de *Jag Mandir: El teatro privado excéntrico del maharajá de Udaipur* se remontan a la invitación que recibí del director, cantante y productor de eventos austríaco André Heller para filmar el evento maratónico que había organizado en el Palacio de Udaipur, a orillas del lago Pichola en India. Heller, el hombre que alguna vez puso en escena lo que según creo fue el mayor espectáculo de fuegos artificiales de Europa, obtuvo el permiso del maharajá para montar una única vez lo que luego

sería el tema de la película. Envió gente a todos los rincones de la India en busca de magos, cantantes, bailarines, encantadores de serpientes, tragafuegos e ilusionistas, y terminó con unos mil artistas de variedades que hablaban veintitrés lenguas diferentes en total. Todo el tiempo me envían guiones para que los filme, pero rara vez recibo propuestas como esta. De modo que acepté, porque conocía el trabajo de Heller y porque su visión era lisa y llanamente única. El evento propiamente dicho duró un día solamente; pero yo quería poner todo en contexto y entonces inventé una historia breve para la película, algo sobre un palacio que se desmoronaba en el lago, y pasé varios días filmando los ensayos. Para Heller era un espectáculo de cabaret, un desfile de malabaristas y tragasables y bufones y artistas de toda calaña. Para él era eso y nada más. Yo lo hice por mi amigo y disfruté mucho del trabajo y del viaje a la India, un lugar donde nunca había estado.

¿Alguna vez va al teatro?

El teatro me disgusta profundamente. Las pocas producciones teatrales que he visto eran una afrenta al espíritu humano. El teatro es una desilusión tan grande para mí, y me provoca un rechazo tan visceral, que hace tiempo dejé de ir. La actuación teatral me resulta desagradable y para nada creíble, es como algo muerto. Las formas sobreactuadas, los gritos, la falsa pasión... realmente me duele ver eso. Y no me gusta establecer distinciones entre actores profesionales y no profesionales. La única distinción que vale la pena hacer es entre los que dan bien en pantalla y los que no.

Permítame expresarlo de una manera todavía más drástica: sería más fácil que me llevara a la rastra a ver un espectáculo de la Federación Mundial de Lucha Libre que una función de teatro. Las acciones exageradas y coreografiadas de los luchadores, los personajes que le hablan al público para mostrarle lo malos que son... prefiero eso una y mil veces al falso drama del teatro. Y además me siento muy incómodo entre el público de teatro. Sé que soy sapo de otro pozo. Sé que ellos sienten y piensan y funcionan de una manera distinta a la mía, y francamente me sentiría mucho más cómodo entre la multitud vulgar que presencia los espectáculos de lucha libre.

¿Qué lo llevó a traducir al alemán la pieza teatral de Michael Ondaajte Las obras reunidad de Billy the Kid*?*

Mi hermana es directora de teatro y vio una función de esa obra en Canadá. Decidió ponerla en escena en Alemania y me pidió que la tradujera. El texto es casi imposible de traducir. Ondaajte muchas veces está al borde de destruir la gramática y utiliza palabras inventadas. Aunque mi hermana finalmente no puso en escena mi versión, tiempo después Carl Hanser Verlag se enteró de su existencia y, como quería publicar la novela de Ondajtee que lleva el mismo título, me preguntó si no querría traducirla ya que había muchos textos superpuestos en ambas. Acepté porque me parecía un texto valioso. Tuve que preguntarle al propio Ondaajte por el significado de algunas palabras, pero en algunos casos él mismo no lo sabía; así que inventé palabras en alemán, tal como él lo había hecho en inglés.

A veces leo obras de teatro y me gusta particularmente el trabajo de Brendan Behan. Es mucho mejor leer una obra que verla representada porque leyendo uno puede imaginar los personajes y las caras y las voces. Si bien soy un gran amante de la ópera, me disgusta profundamente ir a ver producciones de otros, con muy pocas excepciones. Cuando escucho una ópera, un mundo nuevo se abre ante mis ojos... e inevitablemente me decepciono al ver la visión de otro. En otras palabras: cuando veo una ópera puesta por otro veo imágenes que contradicen las imágenes que tengo en la cabeza. Es una experiencia triste y lamentable.

¿Y el ballet clásico y la danza?

Son cosas ajenas a mí. Tampoco me gustan los conciertos porque realmente no escucho la música cuando estoy viendo la orquesta. Me interesa mucho más ver cómo desliza las manos sobre las cuerdas el contrabajista. Nunca escucho lo que están tocando. Me interesa mucho más lo que ocurre visualmente. Prefiero escuchar discos, les presto más atención. Y tampoco voy a exposiciones de arte. No me gusta el mundo del *vernissage*. Las personas que pululan en esos lugares son las más repulsivas de todas.

¿Y los museos?

Pocas veces entro a los museos. Ir a un museo es un gran obstáculo para mí. Tal vez le resulte difícil de creer, pero viajé a Atenas catorce veces desde muy joven y sólo la última vez tuve el coraje y las agallas de subir a la Acrópolis. Algo absolutamente incomprensible para mis conocidos: "¡Ah, fuiste a Atenas! ¿Y qué te pareció la Acrópolis?". Una vez, estando en Londres, fui al Museo Británico porque quería ver la piedra Rosetta. Es un logro monumental haber descifrado los antiguos jeroglíficos egipcios. Las dimensiones del logro y el conocimiento requerido para descrifrar los jeroglíficos me dejaron pasmado de admiración. Pero por lo general los museos me intimidan. Igual que los restaurantes donde los mozos son demasiado formales. La sola idea de que alguien me sirva como mozo ya me aterra, y si el mozo es excesivamente formal me descalabro. Quedo al borde del pánico. Prefiero comer papas fritas de una bolsa sentado en el cordón de la vereda que entrar en uno de esos restaurantes chic. Lo mismo me pasa con los hoteles. Casi siempre me veo obligado a alojarme en hoteles cuando viajo, pero si tengo la oportunidad de evitar ese mundo, la aprovecho. En Berlín, por ejemplo, prefiero dormir en el suelo en la casa de mi hijo antes que quedarme en un hotel. No me molestó vivir en una balsa varias semanas mientras filmábamos *Aguirre*. No tiene nada que ver con el dinero ni con la comodidad, pero a mí déjenme lejos de los hoteles por favor.

Ya hablamos de lo importantes que son para usted películas como El enigma de Kaspar Hauser *y* Nosferatu *porque contribuyeron a crear la atmósfera de lo que Lotte Eisner denominó la "relegitimación" de la cultura alemana. Alguna vez dijo que, aparte del* Heimatfilm, *el cine alemán sólo ha creado otro género: el* Bergfilm *o película de montaña de la preguerra. ¿Su largometraje* Grito de piedra *intenta establecer alguna conexión con esas otras películas alemanas?*

A lo largo de la década de 1920 algunos directores alemanes como Luis Trenker y Arnold Fanck produjeron un gran número de películas de montaña. Lamentablemente el género le vino como anillo al dedo a la ideología nazi y probablemente por esa razón no ha sido muy cultivado. Me gustaba la idea de crear una forma

nueva y contemporánea de película de montaña, como Peter Fleischmann, que utilizó los elementos y las reglas del *Heimatfilm* en *Escenas de caza en la Baja Baviera* otorgando una nueva profundidad al género. Pero no apoyaría la idea de establecer una conexión entre *Grito de piedra* y los melodramas de los años veinte de Leni Riefenstahl, que por otra parte no he visto. El hecho de que Riefenstahl haya trabajado como cineasta durante el régimen nazi es un tema muy delicado. No puedo comprenderlo del todo y no me atrevería a dar una opinión.

Debo decirle que el nacimiento de *Grito de piedra* fue problemático. Reinhold Messner, con quien ya había trabajado en *Gasherbrum, La montaña luminosa* , tenía una idea original para un guión basada en la historia real del primer intento supuestamente exitoso de escalar el Cerro Torre, un pico ahusado de dos kilómetros de altura en la Patagonia. Maestri –el montañista italiano que, como dije antes, escalaba montañas con taladros neumáticos– decía haber llegado a la cima. Sin embargo, de inmediato se propagó la duda de que efectivamente la hubiera alcanzado, en parte alimentada por el hecho de que su compañero jamás volvió de la expedición y su cuerpo nunca fue recuperado. Walter Saxer, gerente de producción de muchas de mis películas, desarrolló el guión con un colega. Saxer fue la fuerza impulsora de la película desde un comienzo. Las ideas que me trajo me gustaron pero también vi que el guión tenía muchos puntos débiles, particularmente los diálogos. Así que al principio dudé en aceptar el proyecto porque no sabía si podría estructurarlo de una manera que me resultara afín. Eventualmente llegamos a un acuerdo y me involucré en el proyecto, en un comienzo también como guionista. Lamentablemente choqué contra un muro de piedra cuando llegó el momento de introducir cambios sustanciales, pero gracias a Dios pude elegir el elenco. El personaje de Fingerless interpretado por Brad Dourif, el montañista que deja una foto de Mae West en la cima de la montaña, fue el único que me permitieron modificar en el guión. La película necesitaba muchos más cambios, pero como me impidieron hacerlos ni siquiera puedo decir que *Grito de piedra* forma parte de mi filmografía.

¿La experiencia de haber trabajado con Messner en Gasherbrum, La montaña luminosa *le sirvió para algo durante el rodaje de* Grito de piedra*?*

Sí, hasta cierto punto. El Cerro Torre es la montaña más peligrosa, más difícil y más extática de la Tierra. Realmente no tiene parangón. Es una imagen simbólica del miedo a la muerte, no una simple montaña. Es una aguja de basalto de 3000 metros de altura que asciende en línea recta al cielo y durante años fue considerada imposible de escalar. El primer ascenso verificado data de mediados de los años setenta. Creo que 200 veces más personas han logrado escalar el Monte Everest en comparación con las que alcanzaron la cima del Cerro Torre. Uno sólo comprende por qué despierta semejante pavor en los montañistas cuando lo tiene enfrente. Existen picos más altos para escalar, pero la extraordinaria dificultad del Cerro Torre radica en las paredes cortadas a pico y las condiciones climáticas. La mayor parte del tiempo hay un pandemonium de tormentas y no se puede ver la cima. Yo las llamo tormentas, pero a decir verdad no tenemos una palabra en nuestro idioma que describa ese fenómeno. Los vientos alcanzan con facilidad los 200 kilómetros por hora en la cima y los fragmentos de hielo del tamaño de mi puño pasan silbando como balas. Aunque uno vaya pertrechado con clavos y grampones, el viento lo arrastra. En una montaña cercana al Cerro Torre vi un espectáculo inolvidable: la tormenta golpeaba con tanta fuerza las rocas de una cascada, que el agua literalmente se puso en posición vertical. El agua subió por el aire en vez de caer, y se disipó en bruma.

¿Alguna vez alcanzó la cima del Cerro Torre?

Estuve dos veces en la cima y las dos veces llegué en helicóptero por supuesto. Sobrevolarlo en helicóptero me ayudó a establecer el patrón necesario para las tomas que deseaba hacer. En un par de ocasiones me sujetaron al costado del pico, cerca de los actores, para que estuviera más cerca de lo que estábamos filmando. La segunda vez aterricé en la cima, recuerdo que bajé del helicóptero con el actor Vittorio Mezzogiorno. Me di vuelta y lo vi aplastado contra el suelo, clavando las uñas en el hielo con todas sus fuerzas como si fueran garras. Me miró desde allá abajo y le pregunté qué pasaba. Respondió con docilidad: "Yo quiero levantarme pero el cuerpo no me responde. Dame un poco de tiempo". Estaba muerto de miedo. Ese episodio en cierto modo consolidó mi amistad con Vittorio.

Probablemente quedó petrificado al escuchar sin querer mi conversación con Hans Kammerland –el montañista que también aparece en *Gasherbrum, La montaña luminosa* y hace un pequeño papel en *Grito de piedra*– sobre la cueva que habíamos excavado en el hielo y abastecido con provisiones para ocho días en caso de que necesitáramos refugiarnos. La soga que sujetaba todo el asunto se aflojó y Hans y yo intentamos volver a asegurarla. Cuando Hans vio que estaba a punto de agarrar la soga voladora, me aferró del brazo y dijo: "No te inclines hacia la pendiente, camina erguido, de lo contrario empezarás a deslizarte. Y si empiezas a deslizarte, nada podrá sujetarte. Acelerarás cada vez más y volarás dos kimómetros por el aire". Después me miró a los ojos y agregó: "Si eso sucede, quiero que me prometas una cosa: que vas a disfrutar de la vista".

Usted dijo que filmó Gasherbrum, La montaña luminosa *para ver si era posible realizar un largometraje como* Grito de piedra. *Aparentemente llegó a la conclusión de que no. ¿Qué problemas tuvo durante el rodaje?*

En determinado momento nuestro helicóptero nos trasladó a mí, a uno de los camarógrafos –que también era montañista– y al actor y campeón mundial de escalada libre Stefan Glowacz a la cima de otra montaña no muy lejos del pico del Cerro Torre para preparar un plano secuencia. En circunstancias normales habríamos enviado un equipo de escaladores para que acondicionaran el lugar –por ejemplo construir un refugio de emergencia, llevar provisiones y equipos de repuesto– y luego habrían llegado los actores y los técnicos. Pero ya llevábamos diez días de fuertes tormentas y de pronto tuvimos una noche calma y cristalina seguida por una hermosa mañana sin viento. Todo parecía tan bueno y favorable que cometimos el error de volar a la cima sin enviar antes una vanguardia. En cuanto nos dejaron en la cresta de la montaña empezamos a caminar hacia el lugar pautado para el rodaje. Y de la nada, por el rabillo del ojo vi algo que sé que jamás volveré a ver en toda mi vida. Algo absolutamente tremendo. Nubes que explotaban debajo de nosotros como gigantescas bombas atómicas. Llamé de inmediato al helicóptero, que todavía estaba a la vista. Lo vi girar hacia nosotros y acercarse hasta una distancia de cincuenta metros. Y entonces la tor-

menta nos atravesó como una bala de cañón. Las nubes estaban ahora sobre nosotros, los vientos superaban los 200 kilómetros por hora y la temperatura alcanzó los treinta grados bajo cero. Veinte segundos después mi bigote era un bloque de hielo. El helicóptero fue literalmente arrojado lejos de nosotros y nos quedamos absolutamente solos: sin bolsas de dormir, sin carpas, sin comida, sin sogas. Nada de nada, excepto dos picas de hielo. Tuvimos que enterrarnos en la nieve de inmediato, de lo contrario habríamos muerto congelados en pocas horas.

Pasamos un poco más de dos días y dos noches en ese pozo en la nieve. Uno puede soportar no comer durante cincuenta horas, pero el agua es otra cosa. Hay que beber por lo menos tres litros de agua diarios, pues de lo contrario se congelan los dedos de las manos y los pies. El noventa y cinco por ciento de las pérdidas de dedos por congelamiento es producto de la deshidratación. Después de las primeras veinte horas el camarógrafo, un hombre muy fuerte, estaba en mal estado. Tenía fiebre alta y calambres y avisó por radio a la base que no sobreviviría otra noche así. Teníamos un walkie-talkie que sólo usábamos cada dos horas durante unos segundos para ahorrar pilas. El mensaje ominoso alarmó a nuestro equipo en el valle. Enviaron dos equipos de cuatro escaladores a rescatarnos. El más fuerte de los ocho se puso a delirar, arrojó sus guantes a la tormenta y chasqueaba los dedos. Insistía en llamar al mozo para pagarle su *cappuccino*. Tuvieron que llevarlo de vuelta hasta el glaciar, pero una avalancha los arrastró más de sesenta metros. No les quedó otra opción que excavar una cueva en la nieve, puesto que uno de ellos había perdido los anteojos de sol y mostraba las primeras señales de enceguecimiento. Después de cincuenta horas las nubes se abrieron unos diez minutos y en ese momento de calma el helicóptero vino a rescatarnos. Pero el piloto entró en pánico y no pudo esperar hasta que la última persona –yo– subiera a bordo, así que me acurruqué en un canasto metálico y me aferré a una barra de aluminio. Cuando por fin tocamos tierra, mi mano estaba pegada a la barra de aluminio y no había manera de despegarla. Finalmente uno de los montañistas argentinos orinó sobre mi mano, descongelándola. Y la recuperé.

Filmó sus ocho películas de media hora tituladas Film Lesson *en Viena durante su etapa como director del Festival de Viena a*

comienzos de los años noventa. Los conferenciantes que invitó ciertamente son la viva prueba de que el cine es un arte de iletrados que tiene sus raíces en "la kermese de pueblo y el circo".

Film Lesson le mostró al público en general cuál es mi idea de una escuela de cine. Todos los días recibía un invitado a la misma hora en la carpa de circo del festival, entre otros el mago neoyorquino Jeff Sheridan. Como a mi hijo mago Rudolph, cuyo mentor fue Jeff, me fascina su manera de hacer magia frente al público en completo silencio. A veces quisiera ser mago en vez de director de cine para estar en contacto directo con la gente en la calle, desplegando esos espectáculos mínimos con las manos desnudas como hace Jeff Sheridan. El truco de la magia es dirigir nuestra atención allí donde quiere el mago, y ese es también indudablemente uno de los secretos del cine. Como director uno debe ser capaz de orientar la atención de los espectadores en cualquier dirección que requiera la trama. Después de todo el gran pionero del cine moderno, George Méliès, fue mago antes de ser cineasta. Como dijo Jeff durante su exposición, el arte del mago consiste en destruir lo lógico y lo racional. El cine se parece a la realidad, pero no es realidad, es una ilusión compleja.

Otro de los invitados fue el equilibrista de cuerda floja Philippe Petit, también experto en abrir cerraduras, una destreza básica que todo cineasta debería tener. Imagínese que necesita hacer una toma en una calle y un camión le bloquea la visión: hay que sacarlo. Cuando me ocurrió eso y los dueños del vehículo se negaron a moverlo forcé la cerradura y lo robé temporariamente: lo moví unos doscientos metros y lo traje de vuelta unas horas después. También charlamos con Kamal Saiful Islam, un cosmólogo de Bangladesh que había trabajado en el Instituto Max Planck en Munich. El título de ese segmento de la película era "Los paisajes fantásticos y la albegrización de los espacios impensables". Proyecté detalles de paisajes fantásticos en pinturas de Altdorfer, Hercules Segers, Grünewald y Leonardo Da Vinci y hablé de los paisajes de la mente en el cine; Kamal Saiful Islam probó que existen espacios impensables para nuestras mentes cuya existencia no obstante puede ser demostrada algebraicamente de manera concluyente. Por ejemplo una botella que tiene un adentro, pero no un afuera. Habló de las futuras direcciones en que podría orientarse el cine, demostrando la existencia de obje-

tos e imágenes hoy imposibles de imaginar. Me hizo acordar de lo que pensaba la gente en los tiempos de Colón. Todos tenían miedo de viajar al otro lado de la Tierra porque pensaban que caerían al vacío. Hoy cualquier alumno de primaria puede explicarnos que eso es imposible porque la fuerza de la gravedad nos mantiene fijados al suelo independientemente de dónde vayamos. Del mismo modo, en el futuro podría crearse un cine que sea tan inconcebible para nosotros ahora como la física gravitacional para los contemporáneos de Colón.

El hecho de que absolutamente ninguno de los presentes en la carpa haya comprendido esta matemática exótica e imaginativa no tiene la menor importancia. Reflexionamos sobre cuestiones que me vienen preocupando desde hace ya cierto tiempo, por ejemplo las posiciones inmóviles dentro del universo. Es fácil relacionarlo con los espacios tridimensionales: si uno se cuelga en el ático y alguien encuentra su cuerpo colgando ¿qué tendría que hacer esa persona para fijar su cuerpo en una posición completamente inmóvil? Respuesta: tendría que atar con otra soga sus tobillos al suelo para impedir el balanceo, y también tendría que atarlo del cinturón a la pared para evitar que gire sobre sí mismo, alrededor de su propio eje como un huso. ¿Pero cuántas sogas se necesitarían para fijarlo en una posición completamente inmóvil dentro del universo?

Creo que nuestro público entendió que no es la currícula de la escuela de cine tradicional la que nos convierte en cineastas, sino las locas fantasías y la agitación mental respecto de cuestiones aparentemente bizarras. Como dije, la pregunta sobre cómo mover rocas voluminosas en tiempos prehistóricos fue, antes que cualquier otra cosa, el punto de partida de *Fitzcarraldo*.

Pero seguramente habrá desarrollado un pensamiento analítico sobre el cine, aunque sea un poco. ¿Podemos retomar lo que dijo antes sobre el Zorro y el Dr. Fu Manchú y cuando se dio cuenta de cómo se hacían las películas?

Analítico probablemente no sea la palabra correcta en este caso, porque yo no soy una persona analítica. De niño empecé cada vez más a mirar las películas de otro modo, y me hacía preguntas del tipo: ¿por qué será que en las películas del Zorro nunca hay gallinas en los ranchos del lejano oeste? ¿Por qué los

héroes de los westerns nunca comen fideos? ¿Por qué el Zorro se viste de negro, cuando normalmente sólo se viste de negro el Malo de la Película? ¿En la última escena el Muchacho Bueno dispara de izquierda a derecha o de derecha a izquierda? Cosas como esas. Para nada analíticas en el sentido tradicional del término.

Desde un principio vi que existía una especie de gramática cinematográfica a la que adherían la mayoría de los directores. Imagínese al héroe de un western acostado en una cama, acurrucado bajo un edredón de plumas. ¡Imposible! Si el héroe está cansado tiene que dormir afuera, junto al fuego, con su montura como almohada y una manta rústica para mantenerse caliente. La única excepción a esta regla sería cuando sube las escaleras del *saloon* rumbo a la habitación de la bonita cantante, donde lo estará esperando una cama perfectamente hecha en la que se acostará. Pero se acostará sobre el cobertor –nunca debajo– y cruzará las piernas y apoyará sus botas con espuelas sobre la piecera de bronce. ¡Una vez más, taparse con la colcha está totalmente fuera de cuestión! Y el Muchacho Bueno, cuando aparece, siempre parece salido de la nada y llega a caballo; y cuando se va desaparece en el paisaje, cabalgando hacia el horizonte. De dónde viene y hacia dónde va el héroe son cosas rodeadas de un cierto halo de vaguedad. Sospecho que existen reglas muy estrictas sobre cómo filmar un enfrentamiento, tan rígidas como las otras reglas de hierro del género. Todas estas cosas apuntan a ciertas leyes inherentes profundamente arraigadas, relacionadas con la existencia nómade versus la existencia sedentaria.

Por la misma razón casi nunca se ven gallinas en los westerns. Por supuesto que había gallinas a montones en los ranchos del lejano oeste, pero las gallinas son propias de una forma de vida más sedentaria que es ajena al mundo del western. Y también cabría preguntarse qué comen los cowboys. Por supuesto que un cowboy tiene prohibido comer bajo techo, aunque sí puede beber un trago. Pero lo único que puede beber es un vaso de whisky que llega hasta él deslizándose sobre el mostrador del *saloon*. ¡Ni hablar de jugo de naranja! Los jugos de frutas están tan interdictos para el cowboy como la ingesta de spaghetti. ¿El héroe comiendo tallarines o papas? Olvídelo. En el peor de los casos podría ser un revuelto de arvejas y tocino cocinado en una sartén al aire libre. Bajo ninguna circunstancia habrá el héroe de freír un

huevo, ya que estaría violando las férreas leyes del género. Y en cuanto al café, siempre será negro y sin azúcar, siempre fuerte y siempre servido en un jarro de lata. Estas cuestiones no son precisamente analíticas, pero tampoco son tan ridículas como podría parecer en un principio. Hagan preguntas, intenten descubrir los mecanismos ocultos. Seguramente descubrirán un sinnúmero de otras reglas aplicables a los westerns o a los otros géneros.

¿Qué puede decirnos sobre su propia conferencia en Film Lessons, *titulada "La orientación en el cine"?*

Soy una persona a la que le gusta viajar a pie, y precisamente por eso la orientación es tan importante para mí y la idea de equivocar el camino me resulta tan amenazante. Seguramente habrá observado que cuando se sienta a la mesa con su hermana, su hermano o algún otro miembro de la familia automáticamente se establece alguna clase de orden. Lo mismo ocurre en una sala de cine. Sólo me siento cómodo si puedo sentarme a la izquierda del centro de la pantalla y si voy con alguien es fundamental que esa persona se siente a mi derecha. Por supuesto que este orden de sentada no siempre es posible, pero realmente me pongo incómodo y me acalambro cuando me veo obligado a sentarme en un lugar que contraría mi orientación interna.

"La orientación en el cine" expresa mi necesidad de orientación, pero también refleja la necesidad no enunciada de los espectadores. El caso clásico sería el eje óptico invisible entre dos actores que la cámara no debe cruzar, pues de lo contrario ambos mirarían en una misma dirección en vez de mirarse uno al otro en pantalla. La cosa se pone más difícil cuando son tres personas en vez de dos. Una toma de un barman atendiendo a dos clientes es fácil de resolver porque la barra funciona como eje. ¿Pero y si no hay barra? No soporto la desorientación en el cine. Una película como *Waterloo* ofrece maravillosos ejemplos de los cuales aprender: tres ejércitos marchan desde tres direcciones diferentes y se encuentran en el campo de batalla, pero uno siempre sabe quién es quién y de dónde viene. *Aguirre* trabaja mucho con la orientación: el ejército avanza con un objetivo y un sentido de la dirección claros, pero en algún momento de la película se desorienta y al final avanza en círculos. Los problemas de

orientación y ritmo no pueden resolverse en la sala de edición; son cuestiones que se manejan durante el rodaje.

Mi película favorita en este aspecto es una de Jean-Pierre Melville. Un gángster de poca monta tiene que encontrarse con unos rivales y va a revisar en secreto el pequeño ático donde tendrá lugar el encuentro. Prueba distintas ubicaciones e imagina dónde se metería si lo apuntaran con un revólver. El único lugar lógico es un armario. Prueba quedarse allí parado, con las manos levantadas. Esconde el revólver en el techo del armario, a pocos centímetros del lugar donde llega su mano derecha levantada. Pero cuando sale del edificio es visto por un gángster rival, que enseguida intenta averiguar qué estaba haciendo allí. Va probando distintas posiciones hasta que encuentra el revólver. De pronto el espacio y la orientación pasan a ser los protagonistas de la película al igual que en otras producciones de Melville y lo amo por eso.

Me gustaría volver un poco sobre Aguirre. *¿Puede explayarse más sobre la última escena de la película, cuando la cámara se mueve en círculos alrededor de la balsa?*

En esa toma la orientación no existe, gracias al movimiento de la cámara. Lo único que queda es un movimiento circular, idiotizante. La cámara se mueve en círculos alrededor de la balsa, que está mucho más quieta: esa imagen refleja la historia de un hombre que no tiene salida ni esperanza de salvación. Hubo problemas de verdad en *Aguirre* porque filmamos muchas escenas en las balsas en movimiento y eso significaba que, si filmábamos un diálogo desde un ángulo, la orilla del río al fondo se movería de izquierda a derecha en la pantalla, pero si lo hacíamos desde otro ángulo se movería de derecha a izquierda. Para evitar confusiones generalmente hago paneos de un hombre a otro. Si no hay cortes el espectador continúa orientado, pero en una balsa que no para de girar sobre su propio eje las posibilidades de edición son casi nulas.

Permítame agregar una cosa más. Durante la Segunda Guerra Mundial Joseph Goebbels les dio una instrucción bastante lacónica a todos los camarógrafos que filmaban a las tropas en el frente: "el soldado alemán tradicionalmente ataca de izquierda a derecha". Así nomás, sin mayores explicaciones. Y si mira noti-

cieros cinematográficos viejos, verá que los alemanes siempre avanzan de izquierda a derecha en la pantalla. Eso tuvo cierta lógica cuando Alemania atacó Rusia, puesto que Rusia está al este de Alemania, ¿pero y la guerra contra Francia? Una vez más, en las filmaciones de los noticieros de la invasión a Europa –una invasión de este a oeste– las fuerzas alemanas atacan de izquierda a derecha. Y el truco de Goebbels se sigue utilizando todavía hoy. Basta con mirar los comerciales de televisión, proyecté un par durante mi charla para ilustrar el punto. Creo que debemos hacernos la siguiente pregunta: ¿por qué la dirección del movimiento hace que los soldados parezcan tan victoriosos, tan optimistas? Algunos dicen que, dado que leemos y escribimos de izquierda a derecha, por esa razón nos parece armónico cualquier movimiento orientado en esa dirección. ¿Pero entonces por qué funciona en el mundo árabe, donde leen y escriben de derecha a izquierda? Debe haber algo dentro de nosotros, alguna ley oculta. No sabría decir qué es. Sólo sé que existe.

Y ya que estamos en el tema, quisiera explayarme sobre cómo muestran los directores las enormes distancias que cubren sus héroes en las películas. Tal vez sea pura imaginación mía, pero creo recordar una escena en *Nazarín*, de Buñuel, donde Nazarín cruza México a pie. Camina muchos kilómetros con una cruz al hombro. Buñuel usa sólo tres tomas, de cinco segundos de duración cada una, para darle al público una sensación de la enorme distancia que está recorriendo. ¿Cómo se las arregla Buñuel para economizar de este modo? ¿Cómo hace para comprimir semanas de caminata en quince segundos? El truco de "la toma de Buñuel" es que la cámara empieza a filmar casi sobre el suelo, apuntando al cielo, mientras el fotograma permanece vacío una fracción de segundo. Y cuando el personaje irrumpe en la imagen, la cámara gira y hace un paneo: observa cómo se aleja en la distancia. Cinco segundos de caminata son más que suficientes. Después se repite el mismo procedimiento en otro lugar y se juntan las dos tomas. ¡Y entonces tenemos la impresión de que Nazarín caminó miles de kilómetros! Es un fenómeno muy notable este de poder comprimir grandes distancias con un movimiento inusual de la cámara. No tengo idea de cómo funciona, pero utilicé esa técnica en *Corazón de cristal*, en la escena del comienzo, cuando el profeta Hias baja de la montaña y se aleja caminando por el valle.

¿Y el documento falsificado que llevó a una de las clases? ¿Puede explicarnos por qué la falsificación es una habilidad útil para los directores de cine?

El documento al que se refiere era un documento de cuatro páginas que yo mismo falsifiqué en Perú durante el rodaje de *Fitzcarraldo*. Era un documento muy extravagante –el papel tenía hermosas marcas de agua– que me otorgaba toda clase de permisos para moverme por el país y llegar a lugares donde de otro modo no habría podido ir, áreas atestadas de militares. Los soldados nos paraban todo el tiempo y nos decían que estaba prohibido avanzar. El documento supuestamente estaba firmado por el presidente de la república y comandante en jefe de las fuerzas armadas, Belaúnde, aunque la firma en realidad pertenecía a uno de los nuestros. Teníamos que sellarlo para que pareciera auténtico, y encontré un sello bastante impactante que decía en alemán: "Contáctese con el autor para adquirir los derechos de reproducción de esta foto", cosa que yo sabía que nadie podría descifrar en la selva. Ese documento en particular me abrió muchísimas puertas, y creo que no habríamos podido filmar *Fitzcarraldo* sin su ayuda. No le hice daño a nadie con el documento falsificado. Lo único que necesitaba era navegar por el río –atravesando las zonas controladas por los militares–, y cuando les mostraba el documento a los soldados y veían la firma del presidente inmediatamente hacían la venia y nos permitían pasar.

Siga mi consejo y prepárese: aprenda a falsificar documentos. Lleve consigo en todo momento una moneda o una medalla de plata. Si la coloca debajo del papel y frota suavemente, creará una especie de "sello". Corone la tarea con una firma imponente y decidida, y ya está. El rodaje de una película enfrenta muchos obstáculos, pero el peor de todos es el espíritu burocrático. Hay que encontrar estrategias para combatir esa amenaza. Hay que superarla en inteligencia, en número y en poder de cámara. Y además, si algo ama la burocracia es el papel. Hay que alimentarla todo el tiempo, y hasta los documentos falsificados satisfacen a los burócratas si el papel es bueno.

En años recientes, con el surgimiento del DVD, comenzó cierta tendencia a "volver a cortar" las películas y difundir la deno-

minada "Versión del director". ¿Alguna vez consideró la posibilidad de hacerlo?

No; siempre produje mis películas y por lo tanto yo mismo hice el montaje de toda mi obra. Todas las películas mías que se han visto son "la versión del director". Y en cuanto a las tomas descartadas durante el montaje... no tengo ninguna. Es demasiado caro conservar ese tipo de cosas –infinitos rollos de material filmado de todas mis películas–, de modo que seis meses después del estreno tiro a la basura todo lo que no se utilizó en la versión definitiva. Eso incluye los negativos y las tomas descartadas reveladas. Los carpinteros tampoco guardan el aserrín. Estando en Nueva York, ya en las últimas etapas del rodaje de *Fitzcarraldo*, estudié todo el material que tenía y decidí qué servía y qué no. Tiré a la basura todo lo que no quería transportar de regreso a Alemania, lo cual significó un ahorro considerable en fletes y costos de aduana. Por darle un ejemplo: tanto en *Aguirre* como en *Kaspar Hauser* sobró por lo menos una hora de bello material filmado que no utilicé en la versión definitiva, y ese material fue a parar a la basura.

Por supuesto que conservo los negativos de las películas. Algunas personas se alarman cuando se enteran de que muchos de esos negativos se estropearon por el paso del tiempo y ya no consevan el color original, o que la humedad arruinó por completo el último rollo de una película. Pero nunca tuve dinero suficiente para hacer copias de seguridad de los negativos. En última instancia, creo que el cine tiene una "vida útil" más corta que la literatura. La decadencia es un fenómeno natural y hasta cierto punto creo que el inevitable deterioro del celuloide es parte natural de lo que es el cine en sí mismo. La mayoría de las películas que se filmaron en el pasado, hace sólo cien años, ya no están entre nosotros. Y en muchos casos sólo quedan fotos de filmación En el futuro la gente tendrá que leer libros como *La pantalla diabólica*, de Lotte Eisner, para saber qué clase de películas hacíamos en el cambio de siglo: dos fotografías, una síntesis de la trama, algunos datos sobre el director. Eso es todo lo que hay.

Valoro la reciente actitud conservacionista y hasta es probable que yo mismo esté cambiando de posición al respecto, quizás contra mi propio criterio. Ciertamente comprendo y aprecio el otro punto de vista, sobre todo porque me alegra muchísimo que

todavía sigan existiendo las películas alemanas de los años veinte, por dar un ejemplo. Me alegra que gran parte de la obra de Griffith, Méliès y los hermanos Lumière se encuentre relativamente bien preservada. Mi cambio de opinión se debe a la fascinación que me provocan muchas películas de comienzos del siglo XX, obras que tienen una actualidad asombrosa. Henri Langlois decía que teníamos la responsabilidad de preservar hasta las malas películas. Después de todo, las tendencias y las actitudes cambian tan radicalmente con el tiempo que la que hoy consideramos una película de clase B puede ser recibida con bombos y platillos como una obra maestra mañana.

Más aún: dentro de 400 años, cuando la gente trate de entender nuestra civilización actual, creo que los ayudará más una película de Tarzán que un discurso del presidente de los Estados Unidos pronunciado ese mismo año. No tengo una posición definida al respecto, pero en los últimos años he tomado más conciencia de mis sentimientos fluctuantes sobre la preservación del material filmado. Mi hermano Lucki, que también es productor de mis películas, es muy metódico y conserva en nuestros archivos las bandas sonoras, los subtítulos y los negativos de todas, cosa que le agradezco. Pero no me ilusiono: mi existencia en este planeta es muy pasajera e igualmente lo será, tal vez, la vida de mis películas.

Pero la gente lo recordará por sus películas. Si preserva al menos los negativos las futuras generaciones podrán verlas dentro de 400 años.

No me atrevería a predecir eso. La gente podría verlas o no. Y en cualquier caso, yo no sabría qué hacer con la posteridad.

No tendría que hacer nada. Ya estaría muerto.

Entonces está bien.

8

LA VERDAD Y LOS HECHOS

En Hollywood ponen mucho énfasis en la "estructura de la trama" e insisten en que cada "acto" de una película debe ocupar un lugar definido en una estructura. ¿Usted dedica tiempo a esas cosas?

Para nada. Sólo soy un narrador de historias que sabe distinguir si una buena historia está funcionando o no y que escribe tan rápido que no puede darse el lujo de pensar en la estructura de lo que escribe. Tengo tanta urgencia por contar la historia que inevitablemente la historia misma crea su propia estructura. Las películas de Hollywood pueden tener una "estructura", como usted dice, pero tienen guiones que oprimen los botones correctos en el momento correcto, lo cual es sinónimo de hacer cine por pasos. En Hollywood tienen un gran sistema de producción y distribución, que es la envidia de los europeos, un gran sistema de estrellas y toda una parafernalia de efectos especiales también. Pero de un tiempo a esta parte es casi imposible encontrar buenos guiones en Hollywood, un déficit del que la mayoría de los que trabajan allí es perfectamente consciente. Yo creo que el rol del director de cine es afín al de los narradores orales del mercado de Marrakech, que cuentan sus historias para los que pasan. Yo soy eso.

¿Cuál fue el punto de partida de su Declaración de Minnesota?

La Declaración de Minnesota es un tanto irónica y fue pensada para provocar, pero las ideas que expresa son las mismas que me preocupan desde hace muchos años, desde que filmé mis primeros "documentales" en adelante. Después de mucho luchar con esas cuestiones –específicamente después de *El país del silencio y la oscuridad*–, la situación se volvió más intensa que nunca

Lecciones de oscuridad

en los últimos diez años con películas como *Las campanas del alma, Gesualdo, muerte para cinco voces* y *El pequeño Dieter necesita volar.* Hay que tener cuidado al usar la palabra "documental" porque aparentemente tenemos una definición muy específica de lo que significa ese término. Pero eso sólo es producto de nuestra necesidad de clasificar fácilmente las películas y de que nos falta un concepto más apropiado para todo un espectro de la producción cinematográfica. Aunque habitualmente las califican de tales, yo diría que es engañoso llamar "documentales" a películas como *Las campanas del alma* y *Gesualdo, muerte para cinco voces.* Simplemente están disfrazadas de "documentales".

El trasfondo de la "Declaración de Minnesota: Verdad y Hechos en el Cine Documental" es muy simple. Tuve que volar de Europa a San Francisco y viceversa en cuestión de pocos días y terminé recalando en Italia, donde tenía que dirigir una ópera. Tenía jet-lag, no podía dormir y prendí la televisión a medianoche. Y me encontré con un documental estúpido y soso, una cosa terriblemente aburrida sobre animales en algún lugar del Serengueti, todo muy lindo y muy peludo. A las dos de la madrugada volví a encender el televisor y miré otro programa igualmente espantoso, la misma basura que uno irremediablemente encuentra en todos los canales. Pero siendo las cuatro de la mañana encontré un canal de porno *hardcore*, y entonces me senté en la cama y me dije: "Dios mío, por fin algo directo y honesto, por fin algo real aunque sea puramente físico". El porno era la pura verdad. Hacía tiempo que quería escribir una especie de manifiesto, expresar lo que pensaba sobre la verdad y los hechos en el cine –y sobre la verdad extática–, un embate contra el *cinéma vérite.* Esa misma noche escribí los doce puntos de la Declaración en cuestión de minutos. Contienen, en apretada síntesis, todo lo que me ha enfurecido y conmovido a lo largo de los años.

Su conclusión sobre los documentales del llamado cinéma verité *es que no penetran en la verdad más profunda de las situaciones que retratan. Esta forma de cine reflejaría "la verdad del burócrata", en sus propias palabras.*

El cine, como la poesía, tiene la capacidad inherente de presentar una cantidad de dimensiones mucho más profundas que

el nivel de la así llamada "verdad" que encontramos en el *cinéma verité* e incluso en la realidad misma. Y esas dimensiones son, justamente, las áreas más fértiles para los cineastas. Sinceramente espero que consigamos enterrar el *cinéma verité* para siempre. Afortunadamente hay cada vez más directores de cine –y espectadores– embarcados en esta cruzada. Chris Marker y Errol Morris son los primeros nombres que me vienen a la mente. El *cinéma verité* es la verdad del burócrata: meramente bordea la superficie de aquello que constituye una forma más profunda de verdad en el cine.

Cuando se le ocurre una idea para una película ¿enseguida sabe si será un largometraje o un "documental"?

Nunca me pongo a pensar si conviene estructurar la historia de tal o cual manera. Mis próximas películas serán todas largometrajes. ¿Por qué? No lo sé, pero sencillamente es así. Sé que a los medios mis "documentales" no les interesan tanto como mis otras películas, pero me importa un bledo. Hago las cosas que siento urgente necesidad de hacer. La frontera entre ficción y "documental" no existe para mí: todas son películas. Tanto la ficción como el "documental" toman "hechos", personajes e historias y juegan con ellos de la misma manera. Realmente considero que *Fitzcarraldo* es mi mejor "documental". Combato el *cinéma verité* porque sólo aspira al nivel de comprensión más banal de todo lo que nos rodea. Sé que establecer una clara distinción entre "los hechos" y "la verdad" en mis películas me permite penetrar hasta un estrato más profundo de la verdad que la mayoría de las películas ni siquiera advierten. La única manera de descubrir la verdad interna profunda inherente al cine es no ser burocrática, política y matemáticamente correcto. En otras palabras, me pongo a inventar y a jugar con "los hechos" tal como los conocemos. A través de la invención, a través de la imaginación, expreso muchísima más verdad que los pequeños burócratas. Esta idea quedará más clara cuando hablemos de algunas de mis últimas películas, como *Las campanas del alma* y *Lecciones de oscuridad.*

El país del silencio y la oscuridad *es una película importante en este aspecto porque marca el comienzo de sus "investigaciones" sobre "la verdad" y "los hechos" en el cine.*

Sí, aunque sospecho que en aquella época no era tan consciente del tema y más bien lo abordaba de manera instintiva. Fini nunca dijo esa frase que aparece al final de la película: "Si en este mismo momento estallara otra guerra mundial yo no me daría cuenta". La escribí yo porque a mi entender resume, en pocas palabras, cómo podría experimentar el mundo alguien como ella. Y también escribí lo que dice Fini al comienzo de la película, cuando habla de las caras extáticas de los esquiadores que veía en su niñez. Todo es pura invención. Fini en realidad nunca vio un saltador de esquí y simplemente le pedí que dijera las líneas que yo había escrito. ¿Por qué? Porque sentía que la soledad y el éxtasis de los saltadores de esquí cuando vuelan en el aire era una gran imagen para representar el estado mental y la soledad interior de la propia Fini. Por supuesto que no filmamos ninguna escena que Fini no haya deseado filmar y que ella estuvo de acuerdo en decir las frases que había escrito para ella. Lo maravilloso de Fini es que jamás puso *peros*: comprendió de inmediato y me apretó la mano. A veces decía que comprendía de una manera muy rara, casi como un sacerdote griego: "yo... te... he... comprendido".

En mis "documentales" he explorado constantemente las verdades intensificadas de las situaciones que viví y los personajes que conocí, ya se trate de las personas abusadas que pierden el habla en *Lecciones de oscuridad* o del chimpancé que fuma un cigarrillo tras otro en *Ecos de un reino siniestro*. Está permitido estilizar algunas partes de la película sólo si el tema ayuda; y por eso me pareció que ese tipo de enfoque no sería saludable en *Mi enemigo íntimo*, la película que hice sobre mi trabajo con Kinski. Como él ya no estaba entre nosotros y no podía defenderse, decidí presentar los hechos sobre Kinski con la mayor coherencia posible y tuve que mantener un concepto muy claro; aun así, no voy a negar que la película refleja mi propia perspectiva.

Y ahora parece que se ha puesto a jugar con los hechos de la vida real de un personaje de su último largometraje, sacado de la vida real.

Lo que hice en *Invencible* es un buen ejemplo de cómo usar estas ideas y ponerlas en práctica en un largometraje. Estudiando los hechos de la vida del herrero polaco Zishe Breitbart en los

años veinte me di cuenta de que –si bien estaba claro que allí había un guión en potencia– en su mayor parte no me interesaban. Sabía que tendría que reinventar a Zishe para la película y transplantarlo a comienzos de la década de 1930 porque todo lo que tiene de fascinante la relación entre alemanes y judíos se exacerbó en aquella época y por supuesto devino luego en la tragedia y el crimen más monstruosos. La "verdad" de la vida de Zishe tiene mucha más vida si vemos su historia a través de la lente de la Alemania de los años treinta.

Pero usted no utiliza este tipo de enfoque en todos sus "documentales", ¿no es así? Y cuando efectivamente lo utiliza, lo hace con una sutileza extrema.

Se pueden detectar signos de estas ideas incluso en *La balada del pequeño soldado*, que tal vez sea mi película más política. Podría haber filmado un análisis de la situación política en Nicaragua titulado *La guerra de los niños contra los sandinistas*. Pero elegí el título *La balada del pequeño soldado* por una sola razón: hacía mucho tiempo que deseaba hacer un musical. Tengo horas de material filmado de los lugareños y los soldados cantando y tal vez algún día las edite en forma de oratorio. La película que filmé refleja mi postura, porque yo quería contar la historia de los niños soldados que morían a diario en Nicaragua.

Pero las estilizaciones de la verdad en las películas "documentales" son por lo general muy sutiles. Uno jamás se dará cuenta de eso a menos que preste muchísima atención, e incluso en ese caso probablemente necesitará tener un mínimo conocimiento previo del tema. Un buen ejemplo de esto es la última escena de *Ecos de un reino siniestro*. En el zoológico decrépito encontramos una de las cosas más tristes que vi en mi vida: un mono adicto a los cigarrillos por culpa de los soldados borrachos que le habían enseñado a fumar. Michael Goldsmith mira al mono y murmura entre dientes "no puedo soportar esto" y me dice que apague la cámara. Y yo le respondo desde atrás de la cámara: "Michael, tengo que hacer esta toma". Y él me dice: "Sólo si me prometes que será la última escena de la película". Y si bien este diálogo y el uso que le dimos al animal fueron un invento del guión, el mono adicto a la nicotina no era ningún invento. Ese animal tenía un halo trascendental y misterioso y al filmarlo como

lo hice llevé a la película a un nivel más profundo de verdad, aunque no me apegué estrictamente a los hechos. Llamar "documental" a *Ecos de un reino siniestro* es como decir que las latas de sopa Campbell pintadas por Warhol son un documento sobre la sopa de tomate.

También me gustaría referirme a la cita de Blaise Pascal al comienzo de *Lecciones de oscuridad.* "El colapso del universo estelar ocurrirá –como la creación– con grandioso esplendor." Bueno, tal vez suene como Pascal pero es todo inventado. Disfruto haciendo esta clase de cosas porque soy un vulgar y silvestre narrador de historias, no un "documentalista" tradicional. *El pequeño Dieter necesita volar* empieza con una cita del Apocalipsis –"En aquellos *días los hombres buscarán la muerte* y no la hallarán; y ansiarán morir, y la muerte huirá de ellos"– y luego muestra a un tipo como cualquier otro entrando en un salón de tatuaje. Con esa cita uno se prepara inmediatamente para algo casi sobrenatural cuando empieza la película. Nadie espera ver un salón de tatuaje venido a menos después de que le citan la Biblia.

El efecto de la pseudocita pascaliana es elevar al espectador, desde el primer minuto de la película, a un nivel que lo prepara para algo totalmente trascendental. Entramos en el reino de la poesía –más allá de que el público se dé cuenta o no de que la cita es falsa– y eso inevitablemente toca una cuerda más profunda que el simple reportaje. Pascal nos sumerge en lo cósmico incluso antes de que aparezca la primera imagen en pantalla y *Lecciones de oscuridad* nos mantiene en vilo hasta el último fotograma. La película mantiene en vilo a los espectadores sin ningún pudor, y lo hago con orgullo y con la absoluta seguridad de que no los estoy manipulando de ninguna manera. ¡El propio Pascal no podría haberlo escrito mejor! Después de la cita se escucha una voz en off que habla de "anchas cadenas montañosas, valles amortajados por la bruma". Lo que en realidad filmé fueron pequeños montículos de polvo y tierra creados por las ruedas de los camiones. Esas "cadenas montañosas" medían menos de cincuenta centímetros.

Siempre les digo a los jóvenes que con un dejo de duda en la voz preguntan por la delgada franja entre la historia con mayúscula y la invención que precisamente de *eso* se trata el cine.

Lecciones de oscuridad *se filmó poco tiempo después de la Guerra del Golfo. ¿Cómo reaccionó el público al ver en el cine las imágenes de los pozos de petróleo ardiendo que habían visto durante varios meses seguidos por televisión?*

Lecciones de oscuridad fue muy bien recibida en los Estados Unidos. Fue interesante ver la reacción de los espectadores porque todo el país –y el mundo entero en realidad– había visto la misma clase de imágenes de pozos petroleros incendiándose en Kuwait transmitidas por la CNN durante y después de la guerra. Pero esas imágenes saturaron a la opinión pública exclusivamente a través de los noticieros y tuvieron escaso impacto precisamente por su afán amarillista. Todos nosotros hemos visto tantas cosas horripilantes en los noticieros que nos hemos acostumbrado total y peligrosamente a ellas. En cuanto a esos espectaculares yacimientos de petróleo incendiándose, todo el mundo parecía haberlos olvidado al día siguiente. Pero al mirar la superficie color negro alquitrán del petróleo se ve un inmenso lago sereno que refleja el cielo azul y las nubes. Es muy extraño y yo sabía que estaba viendo algo extraordinario y que debía registrarlo para la memoria de la humanidad.

La intervención del horror en *Lecciones de oscuridad* hizo que esas imágenes calaran tan hondo como nunca pudieron hacerlo las filmaciones de la CNN y eso perturbó mucho a los espectadores. Cuando la película fue exhibida en el Festival de Berlín, casi 2000 personas alzaron sus enfurecidas voces al unísono en mi contra. Me acusaron de "estetizar" el horror y odiaron tanto la película que cuando salía del cine por el pasillo me escupieron. Me gritaron que era una película peligrosamente autoritaria y entonces decidí ser autoritario al máximo. Me planté frente a ellos y les dije: "Dante hizo lo mismo en su Infierno y Goya en sus pinturas, por no mencionar a Brueghel y Bosch". Tendría que haber escuchado el griterío. Los críticos alemanes trataron a la película como si fuera un ataque a la dignidad humana. A todos los demás les gustó mucho y obtuvo excelentes críticas en el mundo entero. Permítame un atrevimiento ahora, diez años después: si hoy exhibiera *Lecciones de oscuridad* en el Festival de Berlín, probablemente el público aplaudiría.

¿Fue una decisión conceptual utilizar las escenas de los pozos petroleros incendiándose en Kuwait? Los kuwaitíes sufrieron terribles abusos durante esa guerra.

Me contacté con varias organizaciones que estaban filmando a víctimas de tortura y a través de ellas entré en contacto con esas personas. Habían perdido el habla por causa de las atrocidades que habían presenciado. Creo que la película no está del todo equilibrada, yo quería filmar también a otras personas pero el gobierno kuwaití me lo impidió. Las autoridades monitoreaban todo el tiempo lo que yo hacía. Al principio esperaban que filmara una película mostrando el lado positivo, la reconstrucción optimista del país una vez eliminados los pozos de petróleo, la idea de un nuevo comienzo heroico. Pusieron objeciones a que indagara en las heridas más profundas abiertas por la guerra. Una tarde me entregaron una carta de ministerio de Información, muy simple y escueta, donde me decían que me deseaban un placentero vuelo de regreso a la mañana siguiente, a las siete a.m. para más datos. Era claro que me estaban expulsando del país. Si hubiera insistido en continuar filmando, me habrían confiscado el material. De modo que tuve la prudencia de empacar mis cosas y mandarme a mudar. Los kuwaitíes querían mostrar un mundo de incendios y bomberos heroicos, pero nada de víctimas con cicatrices de quemaduras. Ojalá hubiera podido incluir más seres humanos en *Lecciones de oscuridad*, aunque no obstante la película tiene algo muy humano. Eso no sólo se ve cuando aparecen las personas, sino todo el tiempo. Está presente en todas las tomas.

¿Los burócratas lo criticaron por no decir que Kuwait era Kuwait?

Por supuesto que me criticaron, pero yo lo hice totalmente a propósito. No había ninguna necesidad de nombrar a Saddam Hussein ni al país que había atacado. Y usted bien sabe que si alguien mira *Lecciones de oscuridad* dentro de 300 años no tendrá ninguna importancia que conozca los hechos históricos que subyacen a la película. *Lecciones de oscuridad* trasciende lo temático y lo particular. Podría tratarse de *cualquier* guerra y *cualquier* país. Las críticas que le hicieron en Alemania se reducen a

lo siguiente: si uno no filma una declaración política en blanco en negro irremediablemente está del lado del mal, un punto de vista a todas luces demasiado simplista y estúpido. Pero al fin de cuentas toda esta patraña del bien y el mal se disipa en el aire y afortunadamente sólo quedan las películas. Las películas tienen vida propia y tienen su propia manera de llegar directo al corazón de los espectadores. En cualquier caso todos sabían que era Kuwait porque, como usted mismo dijo, todavía tenían la guerra en mente.

Quiero señalar que comparto la autoría de *Lecciones de oscuridad* con Paul Berriff. Fue una colaboración sumamente venturosa. Siempre es un riesgo que dos cocineros cocinen un mismo plato, pero el calibre de Paul hizo que en nuestro caso todo saliera de perillas. El resultado de nuestra colaboración es muy especial y en última instancia le debo la película. Después de ver los noticieros de la CNN supe que quería ir a Kuwait y quiso la suerte que Paul Berriff estuviera buscando a alguien – a cualquiera– que tuviera permiso para filmar en Kuwait. Los incendios se estaban extinguiendo inesperadamente rápido, así que tuve que apresurarme.

Berriff es inglés y ha filmado muchas películas sumamente audaces desde lo físico, por ejemplo rescates en el mar con helicóptero colgando de un cable de acero y cosas por el estilo. Es un hombre valiente y corajudo, y su método de ver y crear imágenes es muy visceral. Su curiosidad también es física, realmente. Paul ya tenía un piloto de helicóptero experto con quien deseaba trabajar, porque para un proyecto de ese tenor un buen piloto es tan importante como un buen camarógrafo. Hubo que entender el terreno y las corrientes aéreas en la zona de los pozos incendiados y establecer un patrón de vuelo para poder filmar una serie de travellings. Yo no llegué a subir al helicóptero, todo el material se filmó dos días antes de mi arribo a Kuwait. El camarógrafo, que era experto en fotografía aérea, sabía lo que yo quería: la mayor cantidad de tomas de travelling ininterrumpidas del paisaje. Pero no podría haber planeado ni una sola toma aunque hubiera volado hasta allí. El piloto no habría podido seguir mis directivas en todo momento porque de haber ingresado el helicóptero a un área donde el calor del fuego pudiera alcanzarlo, habría explotado de inmediato. Allá arriba las temperaturas superaban los 1000 grados. El piloto debe tomar sus propias deci-

siones en pro de la seguridad del vuelo para poder sobrevolar un pozo de petróleo en llamas. El nuestro hizo un trabajo sobresaliente y permitió que el camarógrafo filmara planos secuencia lo más largos posible.

¿Quiénes son los bomberos en tierra? ¿Red Adair y los suyos?

No, para ese entonces Red Adair ya se había ido. En un principio me sugirieron que hiciera una película sobre Red y sus esfuerzos por apagar los incendios, pero sus métodos de trabajo incluían maquinarias pesadas y todas las precauciones del manual. Predijo que llevaría cuatro o cinco años extinguir esos incendios, y seguramente así habría sido de haber hecho las cosas a la manera de Red Adair. Como dije antes, lo lograron en un lapso de seis meses, pero los bomberos que extinguieron los incendios corrieron riesgos mucho más graves. Los que aparecen en la película eran norteamericanos o canadienses. También había iraníes, húngaros, bomberos de todas partes del mundo. Los iraníes eran los más impresionantes porque tenían equipamiento mínimo y prácticamente combatían el fuego con las manos. Todos los que trabajaron con ellos los recuerdan con mucho respeto.

¿Qué tipo de cámaras utilizó?

Usamos cámaras comunes y todos llevábamos puestos trajes de Nomex para protegernos de las llamas, como los que utilizan los pilotos de Fórmula Uno. Lo único que no teníamos protegido eran las manos y los zapatos, y si no teníamos cuidado se nos derretían las suelas. Una vez Paul Berriff saltó desde nuestra barricada para hacer una toma y de inmediato vi cómo empezaba a enrojecérsele y quemársele la mitad de la cara, que no tenía protección. Extendí mis dos manos enfundadas en gruesos guantes de cuero para cubrirle la cara, pero en menos de diez segundos también se prendieron fuego. Estábamos registrando el sonido en vivo y uno de los micrófonos boom se derritió. De hecho, para poder apreciar realmente la película hay que verla en el cine con sistema Dolby, porque el sonido es lo más impresionante de todo. Esos géiseres que lanzaban fuego al cielo a más de cien metros de altura y con semejante presión sonaban como cuatro aviones de línea despegando simultáneamente. Era algo imposible de describir.

Una de las razones por las que mi colaboración con Paul funcionó tan bien era que nos entendíamos visceralmente y sin necesidad de hablar, cosa que quedó en evidencia cuando ambos decidimos no usar lentes con zoom de largo alcance para filmar en tierra. De ese modo, cuando algo nos interesaba nos acercábamos lo más posible y quedábamos en medio de los bomberos. Paul era el camarógrafo, aunque yo a veces hacía de segunda cámara. Y registrábamos todo en fílmico, nada en video. A veces eso nos traía problemas porque los rollos de película tienen que aclimatarse al lugar de rodaje y ese verano hacía muchísimo calor en Kuwait. No podíamos sacar el rollo de la heladera y exponerlo en la cámara. Y cuando filmamos los pozos de petróleo tuvimos que proteger el rollo con papel de aluminio y sacarlo de la cámara apenas terminamos para protegerlo del intenso calor. Por suerte no perdimos nada del material.

Usted dice que Lecciones de oscuridad, *como* Fata Morgana, *es una película de ciencia ficción. ¿Puede explayarse más al respecto?*

Decir que *Lecciones de oscuridad* es una película de ciencia ficción es un intento de explicar que no hay en ella un solo fotograma donde se reconozca nuestro planeta, aunque no obstante sepamos que fue filmada aquí. Antes hablé de nuestros paisajes "degradados". Bueno, el paisaje que vemos en *Lecciones de oscuridad* no sólo fue degradado: está completamente mutilado. La película sigue como si todo el planeta se estuviera quemando y como hay música todo el tiempo la llamo "réquiem para un planeta inhabitable". A diferencia de *La Soufrière*, que intenta documentar una catástrofe natural, *Lecciones de oscuridad* es un réquiem para un planeta que nosotros mismos hemos destruido. La película progresa como si los extraterrestres hubieran descendido en un planeta sin nombre cuyo paisaje ha perdido todo rastro de dignidad. Y, como ocurre en *Fata Morgana* con los paisajes desérticos sembrados de detritos, los extraterrestres ven seres humanos por primera vez. Hay una frase que digo *en off* cuando uno de los bomberos señala algo: "La primera criatura que encontramos intentó comunicarnos algo".

Esa idea se vuelve muy explícita en la escena del bombero que le prende fuego al petróleo que sale a borbotones.

La voz *en off* dice "presas de la locura, vuelven a encender las llamas porque no pueden imaginar la vida sin fuego. Y ahora que tienen algo para extinguir vuelven a ser felices". En realidad había una razón práctica para prenderle fuego, porque en este caso el petróleo había formado un lago que se estaba acercando a otros incendios, y si el petróleo hubiera sido encendido por esos otros fuegos habría sido todavía peor. Les pedí que me dijeran dónde volverían a encenderlo para ir con una cámara. Soy un narrador de historias y utilicé la voz *en off* para situar la película –y al público– en un planeta a oscuras en algún lugar de nuestro sistema solar.

Las ideas de "los hechos y la verdad" que comenzó a explorar en El país del silencio y la oscuridad *últimamente fueron llevadas al* reductio ad absurdum *en películas como* Gesualdo, muerte para cinco voces *y* Campanas de las profundidades: fe y superstición en Rusia. *¿Cómo se enteró de la existencia de ese conjunto variopinto de personajes bizarros allá en Siberia?*

Ah bueno, los encontré. Contraté algunos colaboradores rusos y les pedí que recorrieran Siberia en busca del mejor Jesucristo que pudieran encontrar... y un buen día se aparecieron con Vissarion. Es un ex policía que de golpe y porrazo se dio cuenta de que era, de hecho, Jesús. En aquella época había unos 110 Jesuses deambulando por Siberia y Vissarion tenía incluso un agente en Moscú. Pero eso no me disuadió porque yo tenía la sensación de que realmente era alguien muy especial, de una enorme profundidad, y sabía que llevaba una vida muy ascética en un departamento minúsculo en Kransnojarsk, en Siberia. El que hace de sanador por la fe en la película, Alan Chumack, era un personaje mediático de renombre en la televisión rusa, célebre por sus recreaciones de abducciones extraterrestres y cosas por el estilo. Un día, a sabiendas de que gozaba de gran popularidad entre el público masivo, decidió que tenía poderes psíquicos. Y empezó a ganar diez veces más de lo que ganaba por su trabajo en televisión.

¿Y Yuri Yurevitch Yurieff, el campanero huérfano que había sido proyeccionista de cine?

Un hombre increíble, sí. Cuando lo encontraron siendo niño y le preguntaron cuál era su nombre –primer nombre, segundo nombre y apellido– dijo "Yuri". Para mí es un músico genuino; su manera de disponer las sogas en el campanario es increíble. El sonido que obtiene tañendo las campanas tiene una gran profundidad. Yo quería que la película empezara en un monasterio con un solo monje tocando una sola campana y después pensaba ir agregando cada vez más, y más sonoras, hasta lograr una verdadera orgía de campanas. Y Yuri iba a aparecer en algún momento en medio de todo eso. También pasé un tiempo buscando un ermitaño. Por supuesto que no es precisamente productivo publicar avisos solicitando eremitas, pero créase o no conseguí uno. En realidad no era un ermitaño de libro sino alguien condenado a pasar el resto de su vida en la cárcel por haber cometido un asesinato. Estaba en un presidio muy grande cerca de San Petersburgo. Se había construido una pequeña celda en el complejo penitenciario, cerca de la cancha de fútbol, y llevaba una vida monástica. Busqué arduamente un verdadero ermitaño y comprometí a tantas personas confiables en esa búsqueda que estoy convencido de que ya no queda ninguno en el mundo. Tal vez queden unos pocos, pero de ser así están muy bien escondidos.

¿Qué parte de la película es inventada? ¿Algunos de los personajes son actores?

Si hablamos de "hechos y verdad", debo admitir que lo mejor de la película es "inventado". Comienza en la República Autónoma de Tannu Tuva, al noroeste de Mongolia. Un anciano canta a voz en cuello la belleza de una montaña. Un poco después aparecen dos púberes –uno de doce años, el otro de catorce– y cantan una canción de amor. Usted podría preguntarme: ¿y eso qué tiene que ver con una película sobre la fe? Y sin embargo tiene que ver: de tanto insistir se convierte en un himno religioso. Más adelante vemos unas personas que parecen estar rezando. Cuando íbamos *en route* a uno de nuestros escenarios naturales pedí que se detuviera el ómnibus. Había visto un lago congelado a lo lejos y cientos de personas que habían abierto agujeros en la

capa de hielo y estaban pescando. Como hacía mucho frío estaban todos agachados de espaldas al viento, todos mirando en la misma dirección como si estuvieran meditando. La película los presenta, en cierto modo, como peregrinos que rezan.

Una película como *Campanas de las profundidades: fe y superstición en Rusia* no pretende informar hechos sobre Rusia como podría hacerlo un documental explícitamente etnográfico. Sería como si alguien que lee un poema de Hölderlin donde se describe una tormenta en los Alpes proclamara: "¿Pero qué tenemos aquí? Ah sí, es un informe meteorológico del año 1802".

¿La leyenda de la Ciudad Perdida de Kitez es real o es producto de su imaginación?

Escuché hablar del mito estando allí. La gente lo cree en serio. Cuenta la leyenda que la ciudad fue sistemáticamente saqueada y destruida durante cientos de años por los invasores tártaros y hunos. Sus habitantes le pidieron a Dios que los redimiese y Dios envió un arcángel que arrojó la ciudad a un lago sin fondo donde todos viven dichosos cantando sus himnos y tañendo las campanas. En verano se ven peregrinos dando la vuelta al lago de rodillas mientras rezan sus plegarias, pero yo estuve en invierno y el lago estaba cubierto por una delgadísima capa de hielo. Quería filmar a los peregrinos gateando sobre el hielo tratando de avistar la Ciudad Perdida, pero como no había ni un solo peregrino en los alrededores contraté a dos borrachos del pueblo vecino y los puse sobre el hielo. Uno apoya la cabeza en el hielo y parece estar en meditación profunda. La verdad es que estaba borracho como una cuba y se quedó dormido... y después tuvimos que despertarlo una vez finalizada la toma.

¿Qué les diría a los que opinan que este tipo de cine es un engaño?

Que puede parecer un engaño, pero no lo es. *Campanas de las profundidades: fe y superstición en Rusia* es uno de los ejemplos más claros de lo que quiero decir cuando digo que sólo a través de la invención y la puesta en escena podemos alcanzar un nivel de verdad más intenso, que de otro modo no podríamos encontrar. Yo tomé un "hecho" –para muchos ese lago era el lugar de

descanso definitivo de la ciudad perdida– y jugué con la "verdad" de la situación con la intención de alcanzar una comprensión más poética. Reaccionamos con mucho más fervor y pasión a la poesía que al mero reportaje televisivo y es precisamente por eso que *Lecciones de oscuridad* tocó una cuerda tan profunda. Hace tiempo que sabemos que el poeta es capaz de articular una verdad profunda, inherente y misteriosa mucho mejor que nadie. Pero por alguna razón los cineastas –sobre todo los adalides de la verdad del burócrata– continúan haciendo oídos sordos y vendiendo pescado podrido.

¿Lo que vemos en Campanas de las profundidades... *representa de algún modo la actitud general y los sentimientos que hoy imperan en Rusia?*

Los rusos tienen algo muy profundo. Estoy casado con una rusa de Siberia y sé que muchos de ellos tienen una profundidad genuinamente extática en lo atinente a creencias y supersticiones. Me parece que la línea de frontera entre fe y superstición es muy borrosa. La pregunta sería: ¿cómo describir el alma de toda una nación en menos de una hora de película? En cierto modo la escena de los buscadores ebrios de la ciudad es la verdad más profunda que tenemos sobre Rusia, puesto que el alma del país busca en secreto la Ciudad Perdida de Kitez. Creo que la escena explica el destino y el alma de Rusia mejor que nada. Y los que conocen bien a Rusia, es decir los rusos, opinan que este plano secuencia es lo mejor de la película. Cuando les confieso que los que andan en el hielo no son peregrinos de verdad sino personas comunes y silvestres que yo mismo contraté, igual les sigue gustando. Creo que la escena capta alguna clase de verdad extática.

Hablemos de su carrera de director de ópera. Más o menos en esa época filmó La transformación del mundo en música, *su película sobre el Festival Wagner en Bayreuth. Antes había dirigido óperas en distintos lugares del mundo durante un tiempo. ¿La película es quizás una síntesis cinematográfica de sus ideas sobre esa profesión colateral que se buscó?*

En 1987 dirigí *Lohengrin* en Bayreuth. La ópera siguió en cartel siete años consecutivos hasta 1994, cuando hice *La trans-*

formación del mundo en música. Hay que considerarla en contexto, porque es una pieza que cumple un objetivo específico. Desde hacía unos años las óperas de Bayreuth venían siendo filmadas para su posterior transmisión televisiva por el canal franco-alemán Arte. Querían una obra introductoria y me pidieron que hiciera una película sobre el festival. Inicialmente sugirieron un enfoque muy dudoso, algo sobre "El mito de Bayreuth". Dije que no, pero aceptaron mi propuesta de reflejar cómo se hacía el festival desde adentro. Les expliqué que ese era el mejor momento para hacerlo porque era el último año que trabajaría allí en la reposición de *Lohengrin.* Y estando in situ me resultaría relativamente fácil hablar con los colegas, los músicos y los cantantes a los que por supuesto vería a diario.

¿Por qué tuvo el deseo de empezar a dirigir ópera en los años ochenta?

Nunca aspiré a dirigir ópera. Fui literalmente arrastrado a hacerlo. Después de muchos titubeos, me convencieron de visitar el teatro lírico de Bolonia... y de la nada me encontré rodeado por unos cuarenta tramoyistas, electricistas y otros técnicos que formaban un compacto círculo de cuerpos. Me retuvieron físicamente y anunciaron que no me dejarían ir a menos que firmara un contrato. Amo a los italianos por esa capacidad de entusiasmo visceral que tienen. De modo que no tuve opción y puse en escena el *Doctor Fausto* de Ferruccio Busoni en 1986. De inmediato me sentí confiado y seguro con lo que estaba haciendo. Lo más importante de todo era que los demás apreciaban lo que yo hacía, y me lo hacían saber enseguida y con entusiasmo. Eso nunca me pasó dirigiendo una película. La ópera me trajo alegría y equilibrio interior, aunque soy el primero en admitir que cuando empecé realmente no sabía cómo debía ser una ópera, cómo "funciona" eso arriba del escenario.

Nunca investigo. Antes de empezar a trabajar en *Lohengrin* un asistente me trajo una pila enorme de literatura y teoría de la ópera, pero no leí nada. Además de mis propias producciones, habré visto tres o cuatro óperas en toda mi vida, pero escuché las grabaciones discográficas de muchas. No sé absolutamente nada sobre los diferentes enfoques estilísticos de la ópera; simplemente me atengo a lo que veo cuando escucho la música. Hoy casi nadie me

cree cuando digo que la primera producción que vi en mi vida fue en La Scala de Milán dos años después del rodaje de *Fitzcarraldo*, una película que por supuesto trata también sobre la ópera.

Pero la clave de mi trabajo operístico es mi amor por la música. Cuando escuché el *Parsifal* de Wagner por primera vez en Bayreuth, durante un ensayo, el auditorio estaba casi vacío. Hay un momento de la ópera en el que Kundry pasa unos veinte minutos acostada en el suelo, semiescondida. Parece mimetizada con las piedras y de repente se levanta y grita. El impacto fue tan grande, tan intenso que me echó violentamente hacia atrás. Y como tenía las rodillas apoyadas contra el respaldo de la butaca de adelante, mi movimiento brusco sacó de su eje a toda la hilera de butacas. Caímos de espaldas al suelo con Wolfgang Wagner, el nieto de Richard Wagner. Wagner se levantó enseguida y corrió hacia mí. Inclinándose, me estrechó la mano y dijo: "¡Por fin un público que sabe cómo responder a la música!". Fue como ser alcanzado por un rayo. Hermoso.

Usted dice que la música es su influencia más importante a la hora de filmar. ¿La ópera estaría incluida?

La música siempre fue muy importante para mí. Pero los espectadores no necesitan que yo les explique esto: pueden comprenderlo escuchando mis películas. El uso de la música es muy obvio en películas como *Fata Morgana* y *Peregrinación.* Y aunque tiene muchísimos diálogos, creo que *El gran éxtasis del tallador de madera Steiner* entra en la misma categoría. Siempre he creído que son muy pocos los cineastas que verdaderamente comprenden lo que se puede hacer con la música en el cine. Los dos nombres que me vienen a la cabeza cuando pienso en maestros de la música en el cine son Satyajit Ray, el maravilloso director indio, particularmente *La sala de música*, y los hermanos Taviani. Esos italianos hacen un uso tan increíblemente lúcido de la música que me hacen avergonzar, sobre todo en *Padre Padrone*, donde la música empieza de pronto y continúa creciendo hasta suscitar la aparición de todo un paisaje, como si estuvieran de duelo.

Pareciera que usted empezó a trabajar intensivamente con música a partir de Fata Morgana. *La música combina muy bien con las imágenes durante toda la película, y eso que utilizó una*

selección de compositores muy diferentes entre sí, desde Leonard Cohen a Mozart.

Una imagen no cambia *per se* cuando uno le pone música, pero en *Fata Morgana* descubrí que existían ciertas cualidades y atmósferas de las imágenes que se apreciaban con mayor claridad cuando sonaba una música determinada. La música cambia la perspectiva de los espectadores: les hace ver cosas y experimentar emociones que antes no estaban allí. Por supuesto que lo mismo ocurre al revés: si elegimos las imágenes correctas, una pieza musical que creemos entender puede transformarse radicalmente y resonar con un significado completamente nuevo. En *Fata Morgana* en particular a veces parece haber una contradicción entre lo que se ve y lo que se escucha, pero a mi entender eso crea una tensión que vuelve transparentes muchas cosas que de lo contrario continuarían en su opacidad.

Háblenos de su relación profesional con Florian Fricke, el músico de la banda de krautrock alemana Popol Vuh.

La muerte reciente de Florian Fricke fue un golpe muy duro para mí. Si Kinski era "mi mejor enemigo", Florian era "mi mejor amigo" a la hora de filmar películas. Aparece tocando el piano en *Signos de vida* y *Kaspar Hauser* e hizo la música de muchas de mis películas, entre ellas *El gran éxtasis, Fitzcarraldo, Nosferatu* y *Corazón de cristal.* Florian siempre creaba músicas que, me parece, nos ayudaban a los espectadores a visualizar algo oculto en las imágenes en pantalla y también en nuestras almas. En *Aguirre* yo quería un coro que sonara como de otro mundo, como cuando de niño salía a caminar de noche y pensaba que las estrellas cantaban. Florian utilizó un instrumento muy raro llamado "choir organ". Sonaba como un coro humano, pero al mismo tiempo tenía algo muy artificial y fantasmagórico. Florian siempre estaba lleno de ideas como esa.

Y qué puede decirnos del diseño de sonido de sus películas, que siempre parece ser tan importante.

Desde un comienzo me di cuenta, prácticamente desde mi primera incursión en el cine, de lo importante que es la calidad

del sonido para que una película tenga éxito. Es muy común que los jóvenes cineastas que por fin consiguen filmar su primera película –una vez superados los problemas de financiación, organización y todo lo demás– fallen en el uso del sonido. Por eso pasé un tiempo estudiando cómo funciona el sonido en el cine. Filmé casi todas mis películas con sonido directo, lo cual requiere más tiempo y energía en los preparativos. Casi siempre lleva más tiempo preparar el sonido que armar la toma y decidir los movimientos de la cámara. Pero el sonido decide el resultado de muchas batallas durante el rodaje de una película. Un buen sonido agrega dimensiones que uno ni siquiera sabía que existían. Bresson era muy consciente de esto y si bien hay muchos silencios en sus películas, todos son diferentes y están llenos de sonidos. Compare la sutileza de Bresson con una película como *Apocalipsis Now*, donde el sonido no está bien manejado conceptualmente y los efectos especiales te machacan la cabeza constantemente. Es como las primeras películas en color, con colores primarios absurdamente brillantes que hieren la vista.

¿Haría un largometraje narrativo sin diálogos?

¿No lo hice ya en *Fata Morgana*? Para mí narrar historias tiene que ver con el habla humana, y las relaciones humanas se establecen primordialmente a través del habla, de modo que seguramente dudaría de hacer una película totalmente muda, sin diálogos y hasta sin música. No considero que *Peregrinación* sea una película muda porque la música está indisolublemente relacionada con las imágenes. La única manera que se me ocurre de que funcione una película sin diálogo y sin música es el porno, donde sólo se necesitan jadeos, estremecimientos y chillidos.

¿Sabe leer música?

Debo ser uno de los pocos directores de ópera que no sabe leer un pentagrama. Y todo por culpa de una de esas tragedias escolares de la infancia, cuando tenía trece años. El maestro de música pidió que nos pusiéramos de pie y cantáramos una canción en orden alfabético. Había una ideología detrás de su pedido: en aquella época andaba flotando la teoría de que todos somos artistas y tenemos talento musical innato, independiente-

mente de que cantemos bien o mal. Cuando llegó la letra H, me pidió que me levantara. "No voy a cantar", le dije. La cosa enseguida se puso fea y con la audacia propia de esa edad le espeté: "Señor, usted puede dar vueltas carnero hacia adelante y hacia atrás, puede subir corriendo por la pared hasta el cielorraso si quiere. Yo... no... voy... a... cantar". Se enfureció tanto que fue a buscar al director y delante de toda la clase, estando yo ahí parado, se pusieron a discutir si debían o no expulsarme de la escuela. El horno no estaba para bollos, pero yo no aflojé. Entonces hicieron algo verdaderamente malo: tomaron a la clase como rehén. "Nadie saldrá de aquí hasta que Herzog cante." Todos mis amigos empezaron a presionarme. "No te hagas problema", me decían. "No te vamos a escuchar, lo único que queremos es salir al recreo". Y entonces intervino el director diciendo: "Nadie saldrá al recreo si Herzog no canta". Pero yo me mantuve firme, no quería dar el brazo a torcer. Pasados cuarenta minutos, por el bien de mis compañeros de clase, canté. Y mientras cantaba supe que nunca jamás volvería a cantar en mi vida. Y no he cantado hasta hoy, ni tampoco he aprendido a leer partituras musicales. Sinceramente me duele recordar ese incidente. Y en su momento me dije: "Nadie volverá a torcerme el brazo nunca. Esto no volverá a ocurrir jamás, cueste lo que cueste". Seguí yendo a la escuela, pero me comportaba como un autista en las clases de música. No prestaba atención: estaba en otro planeta. Entre los trece y los dieciocho años la música no existió para mí.

Cuando terminé la escuela sentí ese inmenso vacío y me sumergí vorazmente en la música sin ninguna clase de guía. Empecé con Heinrich Schütz, que parece que era un referente para mí, y de allí hacia atrás. Comencé a escuchar a Wagner y a otros compositores contemporáneos mucho después. Y luego, por supuesto, el *Sexto Libro di Madrigali* de Gesualdo. Fue un momento de iluminación total para mí. Estaba tan excitado que llamé a Florian Fricke a las tres de la mañana y no podía parar de hablar de mis descubrimiento. Florian me aguantó media hora y luego me dijo: "Werner, todos los que saben de música conocen a Gesualdo y su *Sexto Libro*. Parece que hubieras descubierto un planeta nuevo". Pero para mí *era* como haber descubierto algo maravilloso y tremendo en nuestro sistema solar. Y esa fue la semilla de una película sobre Gesualdo que llevé conmigo durante muchos años.

Mi fascinación por Wagner fue relativamente tardía. Wolfgang Wagner me envió un telegrama pidiéndome que dirigiera *Lohengrin*. Respondí de inmediato a su pedido con un solo vocablo: "No". Wagner siguió insistiendo, y yo seguí respondiendo que no. Finalmente, después de varias semanas de insistentes negativas, empezó a sospechar hasta que un día me preguntó si al menos había escuchado esa ópera. Le dije que no. Y entonces me dijo: "¿Me haría el favor de escuchar mi versión favorita, que oportunamente voy a enviarle? Después, si su respuesta continúa siendo negativa, no volveré a molestarlo". Eso hice, y cuando escuché el *Vorspiel* –la obertura– quedé estupefacto. Escucharla por primera vez fue un momento de completa iluminación para mí; fue un impacto tan profundo y tan bello que supe que estaba frente a algo muy grande. Y tuve esa sensación de "tendrías que tener el coraje de aceptar el desafío". Y de inmediato acepté el ofrecimiento de dirigirla en Bayreuth. Recuerdo que le dije a Wagner: "Hagamos solamente la obertura –que contiene musicalmente toda la ópera– a telón cerrado. Y cuando el público empiece a hacer ruido y a pedir la ópera, volvamos a tocarla una y otra vez hasta que abandonen la sala". Creo que a partir de eso Wagner empezó a simpatizar conmigo.

¿Qué quiere decir con eso de "transformar el mundo en música"?

Considero que la ópera es un universo por derecho propio. La ópera representa un mundo completo sobre el escenario, un cosmos transformado en música. Me apasionan las estilizaciones crasas de las actuaciones y la grandilocuencia de las emociones humanas, se trate de amor o de celos o de odio o de culpa. Con frecuencia me pregunto si los seres humanos *realmente* reconocemos estos arquetipos de exaltación y pureza emocional cuando los vemos representados en el escenario de la ópera. Por supuesto que los reconocemos, y por eso la ópera es tan bella aunque las historias que cuenta sean casi siempre tan poco plausibles. Las emociones en la ópera son casi axiomas matemáticos: extremadamente reducidas y concentradas. Poco importa que la mayoría de los *libretti* sean malos o, como en el caso de *Giovanna d'Arco*, una verdadera catástrofe. De hecho, muchas de las tramas operísticas ni siquiera respetan el cálculo de probabilidad:

sería como ganar el premio mayor de la lotería cinco veces consecutivas. Y no obstante, cuando suena la música, esos disparates cobran sentido. Sus poderosas verdades interiores salen a relucir y parecen absolutamente plausibles.

Cuando por primera vez me pidieron que dirigiera una ópera me pareció un pedido extraño, pero pensándolo un poco comprendí que la ópera no me es ajena. "¿Por qué no intentar al menos una vez en mi vida transformarlo todo en música... cada acción, cada palabra?" Como he venido explicando en el transcurso de nuestras conversaciones, desde mis primeras épocas de director de cine en cierta medida he trabajado de manera similar transformando cosas que están físicamente presentes en imágenes más intensas, elevadas y estilizadas.

¿La ópera y el cine se llevan bien?

El cine es transformar un mundo en imágenes y es muy diferente de la ópera, donde la veracidad de los hechos deja de tener importancia y donde de golpe y porrazo todo es posible. El cine y la ópera son como perro y gato: nunca se van a casar. Y precisamente por esta razón algunos cineastas muy capaces fracasaron en el intento de filmar óperas según la puesta original.

¿Dirige ópera con la misma rapidez con que escribe y dirige sus guiones cinematográficos? Y a diferencia de sus películas, ¿ensaya mucho?

Hago el trabajo relativamente rápido, sí. Planto toda la ópera en menos de una semana, escena por escena, y trato de identificar rápidamente los grandes temas. Y así como no me gusta ensayar demasiado una escena antes de filmarla, también me disgusta ensayar demasiado una ópera. Porque cuando uno ensaya demasiado, las cosas se ponen duras y rancias. Cuando dirijo ópera en Bayreuth y otros lugares olvido que soy principalmente un director de cine. Lo borro de mi mente. La ópera es un proceso muy diferente del cine: el director debe ser consciente de cómo se ve el escenario desde todos los ángulos posibles del auditorio. Si una cantante da un paso a la derecha, todo el flanco derecho del teatro dejará de verla. Soy consciente de que hay cien ángulos diferentes para los espectadores, mientras que con la cámara tra-

bajo con una sola posición por vez. Las emociones fluyen de otro modo en la ópera, y lo mismo ocurre con el fluir del tiempo.

¿Me equivoco si afirmo que muchas de las escenas de Gesualdo, muerte para cinco voces *fueron sutilmente intervenidas?*

¿Sutilmente intervenidas? No, en este caso son pura invención. Casi todas las historias que se cuentan en la película son inventadas y armadas, pero no obstante contienen las verdades más profundas posibles sobre Gesualdo. Creo que de todos mis "documentales" *Muerte para cinco voces* es el único que está fuera de control, y es una de mis películas más queridas.

Cuenta la historia de Carlo Gesualdo, visionario musical del siglo XVI y príncipe de Venosa. Gesualdo sigue siendo el compositor que más me conmueve y asombra, y quise hacer una película sobre él porque su vida es casi tan interesante como su música. Para empezar asesinó a su esposa, y como era el príncipe de Venosa nunca tuvo que depender económicamente de nadie y pudo financiar sus propios viajes a lo desconocido musical. Los otros libros de madrigales responden más al contexto de la época, pero con el *Sexto Libro* Gesualdo da un salto de 400 años en el tiempo y compone un tipo de música que sólo escuchamos de Stravinsky en adelante. En algunos segmentos de *Muerte para cinco voces* escuchamos individualmente cada una de las voces del madrigal. Cada voz individual suena perfectamente normal, pero al combinarlas la música se adelanta muchísimo a su época, e incluso a la nuestra.

¿Entonces podríamos decir que en Muerte para cinco voces *usted tomó los hechos básicos de la biografía de Gesualdo y los ilustró con escenas inventadas para reforzar los elementos más importantes de la historia?*

Sí. Por ejemplo la escena que filmamos en el castillo de Verona, donde hay un museo. En una de las vitrinas había una pieza –un disco de arcilla inscripto con símbolos enigmáticos– que sumió a mi mente en el desconcierto y me dejó varias noches sin dormir. Anhelaba usar ese objeto en la película y escribí un monólogo sobre el disco para el director del museo –quien era además el decano de la Facultad de Derecho de Milán– con la idea de que

lo dijera parado junto a la vitrina. Tiene que leer una carta de Gesualdo a su alquimista, donde le pide ayuda para descifrar los misteriosos signos del disco. "El príncipe ha pasado largas noches de insomnio intentando desvelar el secreto de estos extraños símbolos", explica el profesor. "En el transcurso de su tarea fatalmente se perdió en un laberinto de conjeturas e hipótesis. Casi pierde la razón en el intento". Yo quería jugar con el hecho de que Gesualdo, en los últimos años de su vida, estaba loco de remate. Realmente perdió la razón. Taló él solo todos los árboles del bosque que rodeaba su castillo y contrataba hombres jóvenes para que lo azotaran a diario, cosa que le producía heridas supurantes y que aparentemente en última instancia lo mató. También hay una escena donde vemos a una mujer corriendo alrededor del castillo decrépito del príncipe y cantando su música, y la mujer dice que es el espíritu de la esposa muerta de Gesualdo. Su función es resaltar el profundo efecto que ha tenido la música de Gesualdo sobre la humanidad a lo largo de los siglos, aunque contratamos a Milva, una famosa actriz y cantante italiana, para hacer el papel.

¿Y es cierto que Gesualdo mató a su propio hijo?

Inventé la historia de Gesualdo sentando a su hijo de dos años –del que dudaba que efectivamente fuera hijo suyo– en una hamaca y ordenando a sus sirvientes que lo hamaquen durante dos días y dos noches hasta que el niño muere. En algunos de los documentos que se conservan se insinúa que pudo haber matado a su hijo, pero no hay pruebas. La escena del coro cantando la belleza de la muerte a los costados de la hamaca también es inventada, aunque el texto pertenece a una composición de Gesualdo. Sin embargo, es absolutamente cierto que pescó a su esposa in fraganti y la mató a puñaladas junto a su amante. Los documentos de la corte atestiguan el hecho histórico.

Filmamos la última escena de la película en un torneo medieval local, algo que vuelve locos a los italianos. Yo quería que el director musical me hablara de la audacia y la aventura en la música, y mientras conversaba con él vi la cara de un muchacho que hacía de palafrenero de un caballero. Toda la escena del palafrenero hablando por teléfono celular con su madre fue incluida en la película, por supuesto. El que llamó fue en realidad

mi hermano, que sabía exactamente cuándo llamar porque estaba parado a dos metros de allí. Le dije al muchacho que actuara como si fuera su madre la que llamaba para preguntarle si volvería a casa a almorzar. Yo sabía que esa sería la última escena de la película, y por eso el muchacho dice: "No te preocupes, mamá, volveré a casa justo para el almuerzo porque la película sobre Gesualdo ya está por terminar". Le pedí que mirara muy serio a cámara después de decir esa frase. Su cara tiene una expresión extraña porque no sabía si reírse o ponerse serio, así que se quedó mirando fijo a la cámara durante un buen rato, y así termina la película.

El pequeño Dieter necesita volar *es una de mis favoritas, una historia muy conmovedora increíblemente contada por el propio Dieter Dengler. ¿Cómo se conocieron?*

Dieter Dengler era el rapero más genial que conocí en mi vida. Murió hace poco de la enfermedad de Lou Gehrig, y lo primero que hizo la enfermedad fue quitarle la capacidad de hablar. Es escandaloso que haya sido despojado de la palabra en sus últimos días. Estar con Dieter era una alegría constante. Ese hombre disfrutaba tanto de la vida..., creo que se siente en la película. Aunque ya no podía hablar, igual nos las arreglamos para mantener largas conversaciones. Por supuesto que el que más hablaba era yo, pero él se las ingeniaba para contar historias con la cara y con las manos y los pies. Hasta podía contar chistes sin hablar. Realmente su ausencia me ha dejado un gran vacío.

La historia de Dieter es asombrosa. Había nacido en Alemania y su primer recuerdo eran los aviones de guerra aliados bajando de las nubes y bombardeando su pueblito en la Selva Negra hasta reducirlo a cenizas. Un bombardero se acercó tanto a la casa donde vivía Dieter, disparando en pleno vuelo, que pasó rozando la ventana donde él estaba parado. La mirada de Dieter se cruzó durante un segundo con la mirada del piloto. Pero en vez de sentir miedo, Dieter quedó hipnotizado: había visto bajar de las nubes a un ser extraño y todopoderoso, y desde ese instante el Pequeño Dieter Necesitó Volar. Fue aprendiz de herrero y fabricante de relojes de iglesia y luego emigró a los Estados Unidos donde, después de años de lucha, se hizo piloto de guerra. En las primeras etapas de la Guerra de Vietnam su avión fue derri-

bado en Laos, donde estuvo prisionero seis meses. Dieter estaba envuelto en un halo de inocencia. Tenía una actitud de vida tan sana, tan jubilosa e impresionante...; creo que eso se deja traslucir en la película. Una vez, después de que nos hablara en detalle sobre las torturas que había sufrido estando en cautiverio, mi esposa le preguntó: "¿Cómo hace para dormir de noche?". "Ay, querida, esa fue la parte más divertida de mi vida." Me gusta esa actitud, nunca hacía escándalo por eso.

Por supuesto que tuvo que tomar ciertos recaudos cuando regresó, pero nunca perdió la salud mental y jamás fue poseído por los fantasmas que acosan a los veteranos de Vietnam que regresaron destruidos por dentro. No creo que las experiencias que vivió hayan cambiado a Dieter como indudablemente nos habrían cambiado a la mayoría de nosotros. Está claro que la Guerra de Vietnam fue el acontecimiento que definió el resto de su vida, para bien o para mal; pero la infancia de Dieter había sido tan difícil y tan dura en la Alemania devastada de posguerra que estaba extremadamente bien preparado para un sufrimiento de esa naturaleza. Poseía todas las cualidades que hacen de los Estados Unidos un país tan maravilloso: confianza en sí mismo y coraje, una suerte de espíritu de frontera. Se había criado sin padre, muerto en la guerra, en un rincón perdido del campo. De niño Dieter vio muchas cosas en el mundo que no tenían ningún sentido. Alemania se había transformado en un paisaje onírico surreal y eso es exactamente lo que vemos en la película: tomas de paisajes urbanos bombardeados. Igual que yo, Dieter tuvo que hacerse cargo de su vida desde muy temprana edad. Y como los dos conocimos lo que es el hambre de niños, sentimos una afinidad inmediata.

¿Cuándo se vieron por primera vez?

Un canal de televisión alemán me había invitado a colaborar en una serie llamada *Viajes al Infierno*. Inmediatamente pensé: "Ah sí, suena muy bien. Esas son las cosas que me gustan". El ejecutivo del canal en realidad quería que hiciera una película sobre mí mismo, sobre el tiempo que pasé preso en África y los problemas de *Fitzcarraldo*. "Fueron situaciones difíciles", le dije, "pero no viajes al infierno". Tenía un vago recuerdo de haber leído algo sobre Dieter en los años sesenta, pero para entonces casi todo el mundo lo había olvidado.

¿En qué aspectos fue intervenida la película?

Esta vez la intervención fue más sutil. En realidad la filmamos dos veces, en inglés y en alemán. Fuimos muy cuidadosos al editar y estilizar la realidad de Dieter. Tuvo que hacerse actor y actuar de sí mismo. Todo en la película es Dieter auténtico, pero para intensificarlo tuvimos que reorquestar, guionar y ensayar el material. Mi tarea como director fue traducir y editar sus pensamientos para dotarlos de una forma profunda y cinematográfica. Más de una vez tuve que presionarlo para que resumiera una historia que duraba más de una hora en un par de minutos. Prácticamente no hay ninguna escena en la película que no haya sido filmada por lo menos cinco veces hasta conseguir lo que queríamos. Cuando Dieter empezaba a irse por las ramas alejándose de los detalles cruciales del relato, yo lo interrumpía y le pedía que se atuviera a los puntos absolutamente esenciales.

La película comienza cuando Dieter entra a un salón de tatuaje en San Francisco y mira un dibujo de la muerte azotando a una yunta de caballos hacia el Infierno a través del fuego y el azufre. Dieter le dice al tatuador que jamás podría tatuarse esa imagen en el cuerpo porque para él era distinto. "No era la muerte", le dice, "eran los ángeles los que conducían a los caballos. La muerte no me quería". Si bien es cierto que tuvo alucinaciones cuando estaba a punto de morir de inanición en la selva, más cierto todavía es que Dieter nunca tuvo la menor intención de hacerse un tatuaje. Todo eso fue idea mía.

Después hay un corte y volvemos a verlo conduciendo su auto en las colinas de California. Lo vemos bajar del vehículo, lo vemos abrir y cerrar la puerta y luego entrar en su casa. Dieter abre y cierra la puerta de su casa reiteradamente: inventé esa escena después de que el propio Dieter mencionara por casualidad que, después de su experiencia en la selva, valoraba sinceramente poder abrir una puerta cuando se le antojaba. La escena incluye también imágenes de otras puertas abiertas que vemos en su casa, que eran todas suyas, cosa de la que también habla en su autobiografía.

Todos los elementos sustanciales de *El pequeño Dieter...* son reales. Toda esa comida bajo las tablas del piso de la cocina realmente estaba allí, y la historia del oso que lo persiguió en la selva también es verdadera. Pero hacia el final de *El pequeño Dieter...*

encontramos uno de los mejores ejemplos de estilización de todas mis películas: una escena filmada en la Base Davis-Monthan de la Fuerza Aérea cerca de Tucson, Arizona, una especie de cementerio de aviones donde reposan miles de aeronaves apolilladas hasta donde alcanza la vista. Antes de eso Dieter había hablado de sus pesadillas después del rescate y explicado que sus amigos lo metían en una cabina de mando para que pudiera dormir de noche. Sólo allí se sentía verdaderamente seguro. Entonces se me ocurrió que mirara todos esos aviones a su alrededor y exclamara que aquello era el paraíso de los pilotos.

¿No fue demasiado hacer marchar a Dieter por la selva con las manos atadas a la espalda?

Dieter había vuelto muchas veces a Asia y a la selva desde la guerra. Ama a Asia y a los asiáticos. Filmamos en Tailandia, en las áreas selváticas fronterizas con Loatia y en el río Mekong, porque los habitantes de Loatia no nos permitieron cruzar la frontera para filmar allí. Los aviones de reconocimiento habían fotografiado los restos del avión de Dieter poco antes del rodaje, por lo que sabíamos exactamente dónde estaba. Y Dieter dijo que estaba dispuesto a cruzar a nado el Mekong para filmar allí, pero al final hubo que descartar la idea. La cadena de televisión alemana quería que filmara recreaciones de los eventos sobre los que Dieter hablaba, la misma estupidez que uno ve en todos los canales de televisión del mundo. Yo detesto visceralmente esa clase de cosas y me pareció mejor que Dieter hiciera todo solo. Exudaba tanta salud mental que no tuvo ningún problema en caminar por la selva con las manos atadas a la espalda custodiado por un par de tipos con rifles que contratamos en el pueblo vecino. "Esto ya pasa de castaño oscuro", dice en un momento. Pero fue una manera relativamente segura de obtener algo extraordinario de él.

¿Cómo fue recibida la película en Estados Unidos?

El pequeño Dieter necesita volar fue en general bien recibida por el público de Estados Unidos. Era inevitable que me preguntaran por qué no denuncié la agresión estadounidense en la Guerra de Vietnam y por qué la película no contiene ninguna decla-

ración política sobre la guerra. Aunque creo que la guerra sobrevuela todo el tiempo los márgenes de la película, no debemos olvidar que para Dieter duró solamente cuarenta minutos. Dieter nunca quiso ir a la guerra; él sólo quería volar y la única posibilidad que tenía de hacerlo siendo alemán era emigrar a los Estados Unidos. Que haya terminado en la guerra tres semanas después de obtener sus alas fue fruto de una serie de coincidencias. No olvidemos que estábamos en 1965. Hasta ese momento Estados Unidos sólo enviaba asistencia militar en pequeña escala a los generales survietnamitas que intentaban rechazar la infiltración del norte. Dieter estaba encantado de ir porque sus compañeros le habían hablado de las bailarinas gogó de Saigón. Realmente nunca tuvo la menor intención de ir a la guerra y como tantos otros pensaba que todo terminaría en cuestión de pocas semanas. En 1965 ningún estadounidense podría haber sabido que su país se estaba embarcando en una guerra que duraría tantos años. Pero cuando derribaron su avión, el país dejó automáticamente de ser una grilla abstracta en un mapa. De pronto se llenó de voces y seres humanos, de gente que moría de hambre y vivía bajo el temor de los ataques aéreos. Y casi inmediatamente cambió de actitud y empezó a comprender que allí abajo había seres humanos de carne y hueso, sufrimiento real y muerte.

Por eso la humanidad de la película está en otra parte, no en los eslóganes políticos. Después de pasar tiempo con Dieter comprendí que su relato tenía la cualidad y la estructura de una antigua tragedia griega. La historia de Dieter es la historia de un hombre y sus sueños, de su castigo y su redención.

Las alas de la esperanza *parece casi una secuela de* El pequeño Dieter necesita volar, *otro cuento de horror en la jungla.*

Esa película fue una de esas cosas que permanecen latentes en mí durante muchos años. Es la historia de Juliane Köpcke, una chica alemana de diecisiete años, única sobreviviente de un accidente aéreo en la selva peruana en la Navidad de 1971. La madre de Juliane murió junto con otras noventa y cuatro personas. Lo más asombroso de todo es que diez días después del accidente suspendieron la búsqueda intensiva de sobrevivientes y Juliane emergió de la selva al duodécimo día. Es una historia milagrosa

y lo que más me gusta de Juliane es que hizo todo lo que había que hacer para sobrevivir a su desgracia.

Esa historia también me fascina porque en 1971 yo estaba en Perú filmando *Aguirre* y debía abordar ese mismo vuelo junto con mi esposa y algunos actores y técnicos. Tuve que sobornar a un empleado de la aerolínea para conseguir las tarjetas de embarque, pero a último momento se canceló la escala planeada en Cuzco, donde debíamos bajarnos, y el avión siguió directo a Pucallpa. Mucho después me enteré de que estábamos filmando *Aguirre* a pocos ríos de distancia de donde Juliane luchaba por su vida. Como yo había volado varias veces ida y vuelta a la selva en ese mismo avión conocía a muchos de los tripulantes muertos. La aerolínea era famosa por sus accidentes y unos meses atrás los pilotos –que casualmente no tenían credenciales válidas– le habían errado a la pista de aterrizaje en Cuzco y el avión se había estrellado contra una montaña vecina. Ciento seis cuerpos fueron recuperados entre los restos del fuselaje, aunque la capacidad máxima del avión era de sólo 96 personas. Los empleados de la aerolínea habían vendido diez pasajes adicionales –imagino que esas personas tuvieron que viajar paradas– y se habían embolsado el dinero. Siempre supe que algún día filmaría esa película, pero tardé bastante en localizar a Juliane. Había desaparecido sin dejar rastro porque la prensa la acosaba implacablemente después de su rescate; tenía un perfil muy bajo y se había casado y cambiado de nombre. Pude contactar a su padre, que inmediatamente me paró el carro diciendo que jamás le daría a nadie el nombre y la dirección de su hija. No había manera de convencerlo que yo no era como los periodistas. Pero tenía la sospecha de que Juliane estaba viviendo en Perú, porque era allí donde se había criado. Sabía que amaba la selva y pensaba que tal vez estaría trabajando como bióloga en algún puesto de observación ecológico.

Al final la encontré gracias a unos viejos avisos fúnebres sobre el entierro de su madre en un pueblito bávaro. Conseguí localizar al sacerdote católico jubilado que había enterrado a la madre de Juliane y él me dijo que todavía quedaba una tía viva, que residía en un pueblo vecino. Fui directo a verla pero tampoco quiso decirme nada. Le pedí que le pasara mi teléfono a Juliane, cosa que hizo. Juliane me llamó y resultó que estaba viviendo en Munich, no en Perú como yo pensaba. Le expliqué que sólo ne-

cesitaba hablar con ella media hora y que por supuesto no grabaría nuestra conversación. También le prometí que exactamente cinco minutos después de iniciado nuestro encuentro ofrecería retirarme si ella así lo deseaba. Cuando nos encontramos puse mi reloj pulsera sobre la mesa y exactamente 300 segundos después me levanté, tomé mi reloj, incliné respetuosamente la cabeza y le dije: "Este era el trato. Voy a retirarme a menos que usted desee continuar hablando conmigo los próximos veinticinco minutos". Y ella me tomó del brazo y dijo: "Siéntese, por favor. Todavía no hemos terminado".

¿Juliane sabía quién era usted antes de que se encontraran?

Había visto un par de películas mías, lo cual fue muy propicio porque le gustaban. Lo cierto es que todavía estaba traumatizada por el tratamiento que le habían dado los medios en su momento. Toco el tema en *Las alas de la esperanza* cuando hablamos de la película basura que hicieron sobre su experiencia. Nuestro primer encuentro duró más de dos horas, pero le llevó todo un año decidirse a cooperar conmigo en la película. Cuando dijo sí, se metió de lleno en el asunto. Sabía que no habría misericordia, y quizás por eso no se sorprendió cuando le pedí que se sentara en la butaca F, fila 19, junto a la ventanilla del avión cuando volamos a la selva. Era el mismo asiento que ocupaba cuando su avión se desintegró sobre el Amazonas. El desafortunado avión fue destruido por una tormenta eléctrica a 15.000 pies de altura y Juliane cayó a tierra atada por el cinturón de seguridad a su hilera de asientos. El hecho de que haya aterrizado sin matarse ya es un milagro en sí mismo, pero su huida de la selva no le va en zaga. Fue un acto de profesionalismo puro. Juliane conocía muy bien la selva por haber pasado tiempo en el puesto de observación biológica construido por sus padres, por eso no se asustó cuando los cocodrilos saltaban de los bancos de arena al agua desde las dos márgenes del río mientras ella estaba nadando. Sabía que los cocodrilos huyen de los seres humanos y se esconden en el agua, nunca entre la vegetación. Cualquier otro, yo mismo incluido, hubiera huido a la selva y perecido inevitablemente allí.

¿Qué partes de Las alas de la esperanza *son inventadas? ¿Las escenas oníricas?*

Los sueños de Juliane, así como los sueños de Dieter o los de Fini Straubinger en *El país del silencio y la oscuridad* son pura invención. La invención es útil para esas personas de carne y hueso y para nuestra percepción de quiénes son esos personajes. Hay una escena en *El pequeño Dieter...* donde Dieter está parado frente a un tanque de agua lleno de aguavivas explicando qué aspecto tiene la muerte. En nuestras conversaciones me describió un sueño de una manera tan vívida que inmediatamente me vino a la cabeza la imagen de una aguaviva. Era como si bailara con movimientos transparentes, en cámara lenta, era exactamente la imagen que necesitaba para poder mostrar el sueño de Dieter en pantalla. Dieter no podía expresarlo, de modo que yo lo expresé por él y lo hice pararse junto al tanque de agua. Me limité a tomar sus palabras y enriquecerlas con imágenes, del mismo modo que un científico enriquece el uranio. Y produce una bomba.

Todos los planos secuencia oníricos de *Las alas de la esperanza* son inventados. La película empieza con una escena onírica: Juliane camina por la calle y ve maniquíes rotos en las vidrieras de las tiendas. Una voz *en off* dice que las caras que encuentra Juliane en sus sueños están rotas. "Las cabezas están aplastadas, pero ella no tiene miedo." Había varias cosas muy personales de las que Juliane no quería hablar, y ella sabía que yo siempre respetaría sus deseos a rajatabla en ese aspecto. Es probable que mi decisión de no introducir demasiados elementos inventados en la película haya tenido que ver con su carácter. Juliane es una científica que habla sin rodeos y tiene ideas claras. La única razón por la que sobrevivió a la desgracia fue su capacidad de actuar metódicamente en esas circunstancias absolutamente extremas. Yo quería que eso se viera en la película. Por ejemplo, fíjese cuánto le molestan los mosquitos a su marido mientras Juliane ni siquiera se inmuta porque está totalmente acostumbrada a tratar con los insectos. Por supuesto que hay dolor real en la película, pero tratado con dulzura y discreción. El hecho de no habernos concentrado en el sufrimiento de Juliane en aquel entonces hace que la historia sea mucho más atractiva para el público. Pero los ejecutivos del canal volvieron a pedir, cuándo no, recreaciones de sus experiencias. Seguramente no se les pasó por la cabeza que yo fuera a llevar a la propia Juliane de nuevo a la jungla. Pero haciendo eso, y haciendo caminar a Dieter Dengler con las manos atadas a la espalda por los mismos senderos donde estuvo a

punto de morir treinta años atrás, logramos sacar a la luz una realidad más profunda.

Un amigo me insistió para que le hiciera esta pregunta. Ya sé que para usted el cine no es un arte, ¿pero cuál es el propósito del arte en general?

Jamás me hice esa pregunta. Lo único que sé es que la obra de los grandes poetas y artistas no cambia el curso de mi vida. Pero lo mejora.

¿De qué manera?

Limítese a escribir que hace que mi vida sea MEJOR. Y asegúrese de escribirlo con letras mayúsculas.

9

LA CANCIÓN DE LA VIDA

Todavía no hemos hablado de Beate Mainka-Jellinghaus, la montajista de muchas de sus películas, entre otras Signos de vida, Aguirre *y* El país del silencio y la oscuridad, *y con quien trabajó hasta* Fitzcarraldo. *¿Cómo trabajaba con ella y cuál es su enfoque general de la edición cinematográfica?*

Mi manera de trabajar con Beate era simple: trabajábamos muy rápido, con gran urgencia. No es que yo tenga una actitud desprolija respecto del proceso de edición; sencillamente tomo decisiones rápidas y Beate siempre fue muy buena para percibir instantáneamente cuáles eran los mejores fotogramas que tenía delante. Era infalible a la hora de detectar qué secuencias funcionarían y cuáles no. Aprendí mucho de Beate a lo largo de los años y sin su aporte habría sido sólo una sombra de lo que soy. En nuestra primera colaboración, *Signos de vida*, el primer rollo de película que chequeamos en la plataforma de edición tenía 600 metros. Estaba enrollado al revés, desde el final hacia el principio. Beate lo puso en la máquina y lo hizo girar cinco veces más rápido de lo normal. Cuando terminó, agarró el rollo entero y lo tiró a la basura diciendo: "Esto es tan malo que no pienso volver a tocarlo". Por supuesto que me quedé pasmado, pero un par de semanas después volví a analizar ese rollo en el contexto de la película y comprobé que Beate tenía razón. Con la misma rapidez detectaba los fotogramas que valían la pena.

¿Siguió trabajando de esa manera con otros montajistas?

Siempre pude revisar el material filmado y armar una primera versión de la película terminada en menos de una quincena. Nunca vuelvo a mirar lo que edité el día anterior. Cada mañana entro en la sala de edición y comienzo desde el lugar donde ter-



Enemigo íntimo

minamos la noche anterior. Recién al final de este proceso miro lo que tenemos. Este método requiere una cierta osadía, lo admito, pero es la única manera de mantener la frescura del material y asegurarse de conservar sólo lo que sea de primera calidad. En total, el montaje de un largometraje llevará unos dos o tres meses.

Todo lo que no sirve va directo a la basura, y gracias a eso no tenemos que volver a ver cualquier cantidad de tomas en el momento de afinar detalles. Para mí hacer cine es, esencialmente, poder establecer el ritmo de la película *in situ*, ya que es prácticamente imposible corregir grandes errores en la sala de edición. Y por esta razón siempre me preocupo por elegir bien los escenarios de filmación. Jamás filmo de más. En *Aguirre*, por ejemplo, filmé unos 15 000 metros de película en total. Hay muy pocas excepciones a esta regla y la más obvia es *Fata Morgana*, que fue totalmente estructurada en la sala de montaje; pero de todos modos diría que el ritmo de la película se estableció durante el rodaje, aunque en aquel momento no tuviera la menor idea de lo que haría con el material filmado.

¿Alguna vez, estando en la sala de edición, sintió que todo el material que tenía no servía absolutamente para nada?

Nunca, aunque a veces está claro que una escena no sirve y en ese caso la elimino. Pero las películas en su conjunto siempre son lo que había planeado. Con *Invencible* comprendí de inmediato que sería demasiado larga y durante un tiempo me atuve a una versión que duraba casi tres horas. Todo el material era bueno y coherente, pero lo dejé en reposo durante seis meses y traté de no pensar en eso. Sabía que necesitaba condensar la película y hacer algunos ajustes. Cuando retomé el trabajo de edición, en un mismo día corté cuarenta minutos de película y me quedé con la versión que hasta hoy circula. En *Kaspar Hauser* tenía un plano secuencia de siete minutos de duración entre Kaspar y un agricultor empobrecido en el campo. Presa de la desesperación, el agricultor había matado a la última vaca que le quedaba. Era una escena muy intensa y muy bella, pero por algún motivo obstruía el fluir de la trama. El público tendría que volver a concentrarse en la historia cuando la escena de la vaca terminara, así que la eliminé aun sabiendo que era una de las dos o tres mejores

escenas que había filmado. No me refiero a la mecánica de la trama. La escena encajaba en la trama y tenía mucho sentido en el contexto de la historia de Kaspar y su comprensión del mundo que lo rodea. Pero había algo en ella que interrumpía el fluir de la película en términos de la recepción del publico; si los espectadores se desviaban mucho del centro de atención, el viaje de regreso sería demasiado arduo. En esos casos, dado que yo trabajo para los espectadores y para nadie más, no tengo ningún problema en eliminar escenas. Durante el montaje de cualquier película uno debe aceptar la crueldad de tener que arrancar escenas y arrojarlas a la basura. Esta es una de las lecciones más dolorosas que aprendemos los cineastas: cada película tiene su propio *timing* interno único y nosotros debemos descubrirlo y respetarlo para que la historia funcione como corresponde en pantalla.

Una cosa que me enseñó Beate es que cuando uno mira el material que tiene en la sala de edición debe olvidarse de sí mismo, de las ideas que tenía antes de entrar, tiene que olvidarse de la trama y del guión. Frente al material filmado uno debe volverse más pequeño que un liliputiense, más ínfimo que la suciedad bajo las uñas. Muchas veces veo que los directores arruinan sus películas limitando el material que han filmado a una idea preconcebida que llevan a la sala de montaje fundándose en el guión original.

Pero tenemos que permitir que ese material escape de las muletas del guión, que se ensanche o se encoja cuanto necesite. Una película es como un hijo. Uno puede querer que su hijo tenga ciertas cualidades, pero nunca saldrá exactamente como deseaba. Las películas tienen el privilegio de tener vida propia y desarrollar su propio carácter. Ir en contra de eso es peligroso. Y la cosa también funciona en sentido inverso: a veces el material filmado tiene cualidades sorprendentes que uno no esperaba. Siempre me acerco al material como si fuera un regalo sorpresa que alguien dejó en la sala de edición. Es una gran alegría excavar y encontrar piedras preciosas.

¿Por qué le pidió a Beate que presenciara el rodaje de Stroszek*?*

Desde el primer largometraje que hicimos juntos, *Signos de vida*, Beate no paraba de quejarse de lo malas que eran mis películas. Le parecían tan bochornosamente terribles que nunca fue

al estreno de ninguna de mis películas, con la sola excepción de *Los enanos también empezaron pequeños*, que le gustaba. Cuando dirigí *Nosferatu*, como de costumbre se quejó del material horripilante que yo le había dejado en el umbral. Pero creo que esa manera de responder era en cierto modo un desafío. Su intención era presionarme para que diera lo mejor de mí.

Era maravilloso verla trabajar con esos rollos de película que para ella sinceramente tenían tan poco valor. Al final terminaba peleando por el material. Desde su punto de vista, ella se esforzaba por rescatar lo poco bueno que encontraba y sentía que debía protegerlo de un incompetente como yo. A mí me encantaba esa actitud. Durante años le dije que muchas de las cosas de las que se quejaba eran producto de las circunstancias físicas del rodaje y que siempre había que luchar contra numerosos obstáculos en los escenarios naturales. Cada toma implicaba alguna clase de dificultad, y era fundamental ser lo suficientemente vivo e inteligente como para sacar algo bueno de semejante engorro. "Si no me cree", le dije, "¿por qué no viene al rodaje de mi próxima película y me acompaña durante la filmación?". Así que vino como continuista y presenció el rodaje de *Stroszek* en Alemania y los Estados Unidos. Por supuesto que odió cada día de filmación mucho más que el tiempo que después tuvo que dedicarle al montaje de la película.

Siempre fui muy consciente de la capacidad de Beate como montajista –originalmente trabajaba para Alexander Kluge– y por eso trabajé con ella. Nunca me importó que casi nada de lo que yo le llevaba le gustara, ni tampoco que la experiencia del rodaje de *Stroszek* y la historia misma le parecieran una reverenda porquería. Le parecía tan horrible todo lo que estábamos filmando que a veces le hacía señas al camarógrafo para que cortara y apagara la cámara y acabara con toda esa estupidez. Una vez hizo eso mientras yo miraba a Bruno y Eva Mattes actuar en una de las mejores escenas que filmé en mi vida. Podría haberla matado como un cobarde, pegándole un palazo en la cabeza por la espalda. Pero así es la vida: uno tiene que aceptar colaboradores fuertes. No necesito gente que tenga el "sí" pegado a la boca a mi alrededor, no quiero unos técnicos dóciles que me digan que todo lo que hago es fabuloso. Necesito gente como Beate, personas creativas con espíritu y actitud independientes.

Dicho esto, debo mencionar también que después del rodaje de una película siempre quedo cargado de sensaciones subjetivas y preferencias irracionales; y después de *Stroszek* comprendí que es fundamental que el montajista se mantenga lo más lejos posible del lugar de filmación. Es muy importante que el montajista tenga una mirada lo más clara y objetiva posible sobre el material enlatado, y si es testigo de todos los problemas y esfuerzos que conlleva filmar una escena –incluso una que me agrade particularmente– podría decidir conservarla aunque no funcione en el contexto de la película precisamente porque vio cuánto nos costó filmarla. "¡Sería un desperdicio perderla!" Entonces, en líneas generales pienso que es mejor que los montajistas no presencien el rodaje para poder preservar la pureza de sus opiniones.

¿Habría filmado Aguirre *en video digital si esa tecnología hubiera estado disponible en aquella época? ¿Y alguna vez pensó en hacer una película Dogma 95?*

Bajo ninguna circunstancia. El video es otra manera muy diferente de acercarse al cine, principalmente porque le da al director la pseudo-seguridad nada saludable de creer que sabe instantáneamente cómo es la imagen que acaba de capturar. Pero esto es sumamente engañoso. Cuando intuitivamente sé que obtuvimos lo mejor que podemos obtener de una escena, paro de filmar. No importa si veo el material sin editar o no. Sé que esa es la mejor toma que hice y que todo lo demás importa un bledo. Nunca me gustó mirar el material sin editar, que por otra parte siempre me ha parecido peligrosamente engañoso. Puede ser útil chequear ciertas cuestiones técnicas, pero si uno saca una toma individual de contexto, no sólo respecto de la escena a la que pertenece sino respecto del resto de la película –que muy probablemente aún no terminó de filmar–, no hay manera de saber que tan útil y competente es en realidad.

Seguramente sabrá que las nuevas tecnologías fascinan a los jóvenes cineastas.

Absolutamente. Les permiten ser mucho más autosuficientes. Pero, una vez más, sugiero tener cautela; o al menos que estos cineastas comprendan la diferencia entre la tecnología con la que

están filmando y la clase de imágenes que podrían obtener con el celuloide. No soy quién para decirle a otros qué deben hacer o qué soporte utilizar, pero yo milito en las filas del celuloide; tiene una profundidad y una fuerza que no se consiguen fácilmente si uno trabaja con tecnología digital. Por supuesto que el video mejorará con los años y yo mismo hice dos películas en video, *Peregrinación* y *Dios y la carga*, ambas filmadas en lugares donde no estaba permitido colocar luces, por lo cual no podríamos haber usado celuloide. De modo que la tecnología del video también tiene sus ventajas. Pero sencillamente no sería aceptable filmar una película como *Aguirre* o como *Fitzcarraldo* en otro soporte que no fuera la película de celuloide.

De todos modos, jamás me aceptarían en el movimiento Dogma 95 porque tengo la mala costumbre de usar luces, trípodes, vestuario, etcétera. Y tampoco me gustaría hacer una película sin música. Yo hago exactamente todo lo contrario a lo que mandan las recetas básicas del Dogma. Aunque ni siquiera ellos se lo toman tan en serio, sé que no es para mí. La gente del Dogma valora la inmediatez física que implica filmar una película como *Aguirre* –aunque sea una película de época– y por esa razón Harmony Korine quiso que yo interpretara al padre en su película *Julien donkey-boy*, filmada según los preceptos del Dogma. Originalmente él iba a hacer el papel de mi hijo, pero al final no se sintió cómodo estando delante y detrás de la cámara al mismo tiempo. Pero no me convocó para el papel sólo porque tenía la edad correcta y daba bien en cámara: fue una decisión mucho más significativa para él. Quería que su "padre cinematográfico" estuviera en la película aunque el personaje que encarno es totalmente disfuncional y hostil.

Una mañana de 1984 salió de Sachrang, el pueblito donde pasó su infancia, para recorrer a pie toda la frontera de Alemania Occidental y Oriental. Lo poco que leí al respecto sugiere que fue una especie de acto político.

No explícitamente, no. Hace unos años, antes de las revoluciones que arrasaron Europa oriental en 1989, parecía que la unificación era una causa perdida para muchos alemanes porque la nación estaba fragmentada y no tenía un centro real. El país no tenía centro ni medio, carecía de una verdadera metrópoli, y

no había un corazón latiendo en su pecho. Era como si el país se hubiera quedado sin lugar ni cobijo en su propio territorio, y mientras la verdadera ciudad capital era un enclave dividido en un país separado, nosotros teníamos que arreglárnoslas con una pequeña ciudad de provincia. Me molestaban muchísimo los políticos como Willy Brandt, quien en una de sus declaraciones públicas como Canciller afirmó que el libro de la reunificación alemana estaba cerrado. Pero yo tenía un "conocimiento" muy claro de la inevitabilidad de la reunificación. De hecho, ya en aquel entonces insistía en que era una necesidad histórica, aunque figuras prominentes como Günter Grass sostenían que Alemania no debía reunificarse jamás.

Irlanda se reunificará algún día. Tal vez demore varios siglos, pero eventualmente se convertirá en una sola nación. Corea también, no importa cuándo. Sinceramente creo que las naciones tienen un destino geográfico además de su destino cultural o político. Yo quería la unificación de Alemania desde lo más profundo de mi corazón. Todavía recuerdo el hondo sentimiento de alegría y júbilo cuando cayó el Muro de Berlín. Mi gran esperanza era que con esa explosión de libertad todos salieran de sus madrigueras en Alemania del Este y le mostraran al mundo sus energías creativas. Sin embargo, me resultó espantoso comprobar que después de la primera semana de júbilo y éxtasis en Alemania casi todos cayeron en un clima de queja, que al día de hoy no se ha disipado y continúa impregnándolo todo. Me parece muy triste y es una de las razones por las que no quiero residir en Alemania. A comienzos de la década de 1990 las reuniones de comité y las riñas burocráticas ensombrecían el panorama general. También estaba el debate interminable, que duró meses, sobre el traslado del gobierno a Berlín. ¿Cómo iban a trasladar el Parlamento a Berlín e iniciar sesiones en el nuevo Reichstag sin tener listas las oficinas de los parlamentarios? Eso nos decían. Tanta preocupación al divino botón. ¡Un Parlamento puede tener sesiones en el medio del campo si es necesario, maldita sea!

En 1984 tenía la sensación cada vez más fuerte de que Alemania era un país extremadamente dejado de la mano de Dios. ¿Qué la mantenía unida? ¿Qué lazo podría mantener unido al país hasta que se reunificara en el futuro lejano? Sentía que lo único que nos mantenía unidos a los alemanes era nuestra cultura y nuestra lengua, y por esta razón pensaba que sólo los poetas

podían mantener unida a Alemania. Y así fue como decidí salir de Sachrang y empezar a caminar hacia el oeste bordeando la frontera. Caminaba siguiendo las agujas del reloj para tener a Alemania siempre a mi derecha. Pero después de haber caminado unos 2000 kilómetros me enfermé y tuve que regresar. Subí a un tren que me llevó de vuelta a casa y pasé una semana internado en el hospital. Ese viaje continúa siendo hasta hoy una asignatura pendiente para mí.

Quiero dejar en claro que nunca tuve una actitud nacionalista en mi tarea. Era indudable que Alemania, una vez unificada, desaparecería en el abismo de la historia, tal como desaparecieron históricamente –y por otras razones– otras potencias mundiales como Holanda y Portugal. Pero al mismo tiempo Alemania está regresando al seno del mundo civilizado. Todavía no ha llegado del todo, pero ha vivido cambios profundos y ha hecho verdaderos progresos. No debemos pasarlo por alto.

¿Viajar a pie siempre fue tan importante para usted?

Los humanos no estamos hechos para sentarnos frente a una computadora o viajar en avión: el destino nos reservó algo muy diferente. Hace demasiado tiempo que estamos separados de lo esencial, que es la vida nómada: viajar a pie. En la sociedad de hoy –aunque sería ridículo propugnar el viaje a pie para todos a todos los destinos posibles–, personalmente preferiría hacer a pie las cosas esenciales de mi vida a nivel existencial. Si usted vive en Inglaterra y su novia está en Sicilia, y además usted está seguro de que quiere casarse con ella, tendrá que ir caminando a Sicilia para proponerle matrimonio. No corresponde viajar en automóvil ni en avión para esta clase de cosas. El volumen, la intensidad y la profundidad del mundo son cosas que sólo experimentan los que viajan a pie. Nunca he sido turista, porque el turismo destruye culturas. Tengo un dicho que me conectó instantáneamente con Bruce Chatwin y que incluí en la Declaración de Minnesota: "El turismo es pecado y el viaje a pie, virtud". Las culturas del mundo visitadas por turistas están siendo despojadas de su dignidad básica y su identidad.

Mis viajes a pie siempre fueron experiencias esenciales para mí. Muchas veces en mi caminata por Alemania, a veces incluso durante uno o dos días seguidos, no encontraba ninguna fuente o

arroyo de donde beber. Una vez golpeé a la puerta de una casa en medio del campo y pedí algo para beber. "¿De dónde viene?" me preguntó el granjero. Le dije que de Sachrang. "¿Y eso está muy lejos?" "A unos 1500 kilómetros", dije yo. "¿Y cómo llegó hasta aquí?" Y en cuanto le expliqué que había llegado caminando empezamos a hablar en serio. Lo mismo ocurre cuando uno cruza el Sahara, no necesariamente a pie sino también en automóvil. Las personas que cruzaron el Sahara siempre se reconocen entre sí. Y cuando la gente se entera de que uno viene caminando desde muy lejos empieza a desempolvar historias que llevaban más de cuarenta años guardadas. Una noche, en una choza en la montaña, conversé con un maestro jubilado que me contó una historia sobre la Segunda Guerra Mundial. Era el último día de la guerra y él estaba en Holanda. Las fuerzas canadienses estaban a poco más de cien metros de distancia, dispuestas a avanzar sobre él con sus tanques. Tenía la orden de llevar a un grupo de prisioneros de guerra a una granja localizada más allá de la línea de avanzada de los tanques enemigos. Me contó que se vio obligado a apuntarle con un arma a su superior para impedir que ejecutaran a los prisioneros. Más tarde, junto con los prisioneros holandeses y su superior –al que había tomado prisionero–, fue interceptado por los tanques canadienses que había sobrepasado y dejado atrás en medio del campo para luego volver a sus filas, y fue tomado prisionero.

Cuando uno viaja a pie, la intensidad del viaje es otra. Viajar a pie no tiene nada que ver con el ejercicio físico. Antes hablé de soñar despierto y de que yo no sueño por las noches. Sin embargo mientras camino ingreso en el mundo de los sueños, floto entre fantasías y protagonizo historias increíbles. Literalmente cruzo novelas, películas y partidos de fútbol caminando. Nunca miro dónde piso, pero jamás pierdo la dirección.

Su amistad con Lotte Eisner era tan fuerte que cuando ella enfermó usted se negó a dejarla morir. Dijo que el cine alemán no estaba preparado para su muerte, que todavía la necesitaba. ¿Fue por eso que viajó a pie a París a verla? ¿Y después hizo la crónica del viaje en su libro Del caminar sobre el hielo*?*

En 1974 los cineastas alemanes todavía éramos frágiles, y cuando un amigo me dijo que Lotte había sufrido un accidente

cerebro-vascular masivo y que debía tomar el próximo avión a París, decidí no volar. Volar no era lo que correspondía en un momento como ese. Y como no podía aceptar la posibilidad de su muerte, fui caminando desde Munich hasta su departamento en París. Me cambié la camisa, junté un poco de ropa, un mapa y una brújula y salí en línea recta; dormía bajo los puentes o en casas y granjas abandonadas. Sólo me desvié una vez del camino: fui a Troyes para conocer la catedral. Yo caminaba contra la muerte de Lotte, sabía que si viajaba a pie ella estaría viva cuando llegara. Y eso fue lo que sucedió. Lotte vivió hasta los noventa y tantos años. Unos años después de aquella caminata mía estaba casi ciega, no podía caminar ni leer ni tampoco ir al cine, y me dijo: "Werner, estoy bajo un hechizo que no me deja morir. Estoy cansada de la vida. Ahora sería un buen momento para mí". Y yo le dije, en broma: "De acuerdo, Lotte, aquí y ahora te libero del hechizo". Lotte murió tres semanas después.

Cuando uno viaja a pie con esa intensidad, no es una cuestión de cubrir terreno; más bien es una cuestión de moverse a través de los propios paisajes interiores. Escribí el diario de la caminata que hice durante la filmación de *Fitzcarraldo* y decidí publicarlo bajo el título *Del caminar sobre el hielo*. Debo decirle que ese libro me gusta más que mis películas; es más cercano a mi corazón que todas mis películas juntas, creo, debido a la enorme cantidad de concesiones que hacer cine siempre conlleva.

Después de esa experiencia, ¿pensó en escribir otros libros de "prosa poética"?

A veces pienso que tendría que haber escrito más, que tal vez habría sido mejor escritor que cineasta. El escritor que llevo adentro es la parte de mí que aún no ha sido descubierta. Tengo mucho material escrito que ni siquiera me atreví a leer desde que lo escribí, por ejemplo los cuadernos de la época de *Fitzcarraldo*. Los textos están manuscritos en una especie de micrografía; la letra no es más pequeña sencillamente porque no existen lapiceras de trazo más fino. No sé por qué los escribí así, mi letra manuscrita es de tamaño normal. Sé que no fue para impedir que otros los leyeran, aunque se necesita una lupa para descifrarlos. No los he leído desde que los escribí. Creo que tengo miedo de bucear en esas aguas.

Usted fue amigo de Bruce Chatwin. ¿Cómo se forjó esa amistad?

Nos hicimos amigos instantáneamente porque los dos viajábamos a pie. Y siempre pensé que Chatwin era el escritor en lengua inglesa más importante de su generación, al mismo nivel que Conrad.

¿Dónde se conocieron?

En Melbourne, en 1984. Estaba en Australia filmando *Donde sueñan las verdes hormigas* y leí en el diario que Chatwin también estaba en el país. Me contacté de inmediato con su editorial para tratar de localizarlo. Me dijeron que estaba en algún lugar del desierto en el corazón de Australia y dos días después me llamaron para transmitirme el siguiente mensaje: "Si llama a este número en Adelaida dentro de los próximos veinte minutos podrá hablar con él antes de que salga rumbo al aeropuerto". Lo llamé y le pregunté por sus planes. Pensaba volar a Sidney pero después de una breve conversación cambió de plan y voló a Melbourne. ¿Cómo haría para reconocerlo? "Busque un hombre con un morral de cuero", me dijo. Aparentemente Bruce había visto algunas de mis películas y leído *Del caminar sobre el hielo*, que le había gustado mucho. Pasamos cuarenta y ocho horas juntos hablando sin parar. Por cada historia que yo le contaba, él me contaba tres. Era una cosa de nunca acabar: cuando algo le interesaba no había manera de pararlo.

Años más tarde, estando ya muy enfermo, me pidió que fuera a verlo y le mostrara mi película sobre los Wodaabe, pero estaba tan débil que sólo tenía fuerzas para ver diez minutos por vez. Yo no sabía que se estaba muriendo hasta que fui a visitarlo. Pero él igual insistió en ver la película, de a pedacitos. Estaba lúcido pero de pronto deliraba y exclamaba: "Tengo que mejorarme para volver al camino, tengo que mejorarme para volver al camino". Y yo le decía: "Sí, ese es tu lugar en el mundo". Quería que yo fuera con él, y le dije que caminaríamos juntos en cuando se pusiera fuerte. "Mi morral es muy pesado", dijo. "Yo lo llevaré, Bruce", dije. Le dolían los huesos y me pedía que lo cambiara de posición en la cama. Llamaba "los chicos" a sus piernas. Una vez me pidió: "¿Puedes mover al chico izquierdo un poco más hacia

el costado?". Y miró hacia abajo y vio sus piernas tan débiles y tan flacas que parecían husos, y entonces me miró y con enorme lucidez dijo: "Nunca volveré a caminar". Todavía tengo el morral de cuero que usó toda su vida. Cuando me lo dio, me dijo: "A partir de ahora serás tú quien lo lleve". Y todavía lo llevo. Lo tenía conmigo durante la tormenta de nieve y viento en la Patagonia, me acompañó cincuenta horas enterrado en la nieve. Es mucho más que una herramienta para cargar cosas. Si mi casa se estuviera incendiando, lo primero que haría es agarrar a mis hijos y sacarlos por la ventana. Pero entre todas mis pertenencias salvaría ese morral de cuero.

Dejamos el plato fuerte para el final: Klaus Kinski. ¿Por qué decidió filmar Mi enemigo íntimo, *la película sobre su relación con ese hombre al que dirigió en cinco largometrajes y que tanto sufrimiento le causó?*

Sí, a veces me causó problemas mientras filmábamos esas películas. Todas las canas que tengo se llaman Kinski. Pero a quién le importa eso ahora. Lo importante es que las cinco películas se hicieron y circulan por el mundo para que la gente las disfrute. Y Kinski actuó como los dioses –y de una manera sutilmente diferente– en cada una de ellas. Por supuesto que era una peste para trabajar. Era un hombre muy intenso, algo que naturalmente asusta a la mayoría de la gente. Pero también era una alegría. ¿Y sabe una cosa? Fue una de las pocas personas de las que aprendí algo.

¿Por ejemplo?

Por ejemplo la "Espiral de Kinski"; hablo de eso con el fotógrafo Beat Presser en *Mi enemigo íntimo.* Cuando uno entra en cuadro desde un costado, primero de perfil y después de frente a la cámara, no hay tensión. Por eso, cada vez que encontraba una justificación para hacerlo, Kinski entraba en cuadro desde atrás de la cámara. Supongamos, por ejemplo, que Kinski quería entrar desde la izquierda como girando sobre sí mismo. Se paraba cerca de la cámara, con el pie izquierdo pegado al trípode. Después subía al trípode con la pierna derecha, girando el pie hacia adentro. Todo su cuerpo se desplegaba orgánicamente delante de

la cámara, permitiéndole entrar en cuadro con un suave movimiento espiralado. Realmente creaba una tensión misteriosa y perturbadora. A propósito, también hay un movimiento llamado la "Doble Espiral de Kinski", que es cuando al movimiento inicial le sigue una contra-espiral... pero jamás podría explicarlo con palabras. Es muy complejo. Adapté la espiral para una toma de *Kaspar Hauser*, cuando Kaspar está en la fiesta con Lord Stanhope.

Nuestra relación creativa fue tan notable e intensa que sentí que debía hacer una película sobre nuestras peleas y nuestra amistad y nuestra mutua desconfianza. Suena contradictorio, pero no lo es. La gente piensa que teníamos una relación de amor-odio. Bueno, yo no amé a Kinski ni tampoco lo odié. Nos teníamos respeto, aunque los dos planeamos el asesinato del otro. Kinski fue uno de los grandes actores de cine del siglo XX, pero también era un monstruo y una peste de persona. Sus berrinches constantes, los escándalos que armaba y su pasión por romper contratos asustaban a otros directores, y todos los días yo tenía que domesticar a la bestia. Pero también sabía mucho de cine, de iluminación, de escenografía, manejaba como nadie la coreografía del cuerpo en pantalla. Creaba un clima de profesionalismo incondicional en cada set de filmación que pisaba y jamás me permitía ceder un ápice en eso.

¿Hubo algún motivo en particular que lo impulsara a filmar Mi enemigo íntimo *cuando lo hizo?*

Fue una cuestión de *timing*. Cuando me enteré de que Kinski había muerto, el hecho realmente me entró en el corazón recién unos meses después, cuando tuve sus cenizas en mis manos y las arrojé al océano Pacífico. Todavía hoy, a veces, me sorprendo hablando de él en presente. Necesitaba dejar que pasara el tiempo. Sabía que el tiempo tendría el misterioso poder de cambiar la perspectiva, y gracias a eso la película tiene humor y calidez. Siempre sentí que faltaba algo en las cinco películas que hicimos juntos. Necesitaba algo que las uniera y ocupara el lugar de ese eslabón perdido. Si hubiera hecho la película inmediatamente después de la muerte de Kinski, estoy seguro de que habría sido una obra mucho más oscura. Ahora puedo reírme mucho más de lo que ocurrió, puedo ver el costado bizarro de todo y mirar

atrás con una cierta serenidad. La película fue fácil de hacer, no me demandó ningún esfuerzo.

No es una biografía del actor ni tampoco una de esas películas nostálgicas. ¿Usted cómo la definiría?

Mi enemigo íntimo no es una película sobre Kinski ni sobre mí. Trata sobre una extraordinaria relación de trabajo. La selección de los entrevistados fue cuidadosamente planeada, y con esto aludo principalmente a Eva Mattes y Claudia Cardinale. Podría haber entrevistado a un número incontable de personas que sólo tenían cosas espantosas para decir sobre Kinski, que era la basura más grande del mundo. Pero quería mostrar su otra cara, un Kinski que no aparece para nada en su autobiografía: alguien lleno de humor, calidez, amor y generosidad. Por ejemplo me alegra haber incluido el plano secuencia donde nos abrazamos en el Festival de Telluride. De hecho me hace feliz que exista ese material filmado, pues de lo contrario nadie creería que nos tratábamos con bondad. Siempre se quejaba del dinero que le ofrecían para actuar en ciertas películas. Rechazó ofertas de Kurosawa, Fellini y Pasolini, siempre con la excusa de que eran unos gusanos que pagaban poco. Pero yo siempre tenía presupuestos relativamente pequeños y le pagaba menos de lo que podría haber ganado trabajando con esos directores. Para serle franco, creo que conmigo tenía una compenetración que hacía que el dinero no fuera lo más importante. En público Kinski siempre decía que odiaba mis películas, pero cuando uno hablaba a solas con él era obvio que estaba orgulloso de haber actuado en ellas.

He comprobado que los espectadores se ríen mucho viendo Mi enemigo íntimo, *tal vez mucho más que con cualquiera de sus otras películas.*

Yo también me di cuenta de eso. Es una de las cosas que más me gustan de esa película. Las escenas donde le grita como un desaforado a Walter Saxer, nuestro gerente de producción, durante el rodaje de *Fitzcarraldo,* las tomas de su infame "Jesus Tour" incluidas al comienzo y cuando visitamos el departamento en Munich son todas muy graciosas.

¿Cómo fue que llegó a vivir durante un tiempo con Kinski en Munich cuando era niño?

Fue producto de una serie de coincidencias. Mi madre, que tuvo que luchar mucho para criar ella sola a sus tres hijos, encontró una habitación en una pensión para los cuatro. La dueña de la pensión se llamaba Klara Rieth. Era una mujer de sesenta y cinco años con el cabello teñido de naranja furioso que tenía debilidad por los artistas muertos de hambre porque venía de una familia de artistas. Kinski estaba viviendo en una buhardilla sin un solo mueble, sólo las tablas del piso literalmente cubiertas de hojas secas hasta la altura de la rodilla. Se hacía pasar por un artista pobre y caminaba por la buhardilla completamente desnudo. Cuando llamaba el cartero Kinski avanzaba entre las hojas crujientes tal como Dios lo había traído al mundo y recibía su correspondencia. Había aterrorizado a todos desde el momento de su llegada. Una vez se encerró en el baño durante dos días con sus noches y lo destruyó en un arrebato de furia maníaca que duró ni más ni menos que cuarenta y ocho horas. Hizo añicos la bañera, el inodoro, absolutamente todo. Los pedazos eran tan pequeños que pasaban por el enrejado de una raqueta de tenis. Jamás pensé que fuera posible que alguien tuviera un ataque de furia tan largo.

Kinski tenía un cuarto diminuto con una ventanita. Un día se le dio por correr a toda velocidad por el pasillo mientras comíamos. Escuché un ruido extraño y de pronto, como si hubiera habido una explosión, la puerta saltó de los goznes y se estrelló contra el suelo. Probablemente saltó contra la puerta a toda velocidad. Y se quedó ahí parado, sacudiéndose convulsivamente, totalmente histérico y lanzando espuma por la boca. Algo pasó sobrevolando grácilmente nuestras cabezas –era su camisa– y Kinski chilló con voz estridente: "¡Klara! ¡Maldita cerda!". Sus gritos eran increíblemente agudos y podía romper copas con la voz. Lo que había ocurrido era que esa pobre mujer que lo tenía viviendo allí gratis, que le daba de comer y le lavaba la ropa, no había planchado bien el cuello de su camisa.

Un día invitó a comer a un crítico de teatro. El tipo mencionó que había visto una obra donde Kinski hacía un papel menor y que pensaba escribir que su actuación había sido sobresaliente y extraordinaria. Kinski le arrojó su plato de papas humeantes y

sus cubiertos a la cara. Se levantó de un salto y bramó: "¡No fue excelente! ¡No fue extraordinaria! ¡Fue monumental! ¡Fue histórica!". Creo que yo era el único en la mesa que no tenía miedo. Simplemente estaba atónito. Lo miraba como miraría a un extraterrestre recién aterrizado o como miraría un tornado.

¿Kinski estudió para ser actor?

No, era un autodidacta y muchas veces lo escuchaba allá arriba en su cuartito haciendo ejercicios vocales y de dicción durante diez horas seguidas. Pretendía ser un genio caído del cielo cuyos dones eran fruto de la gracia divina, pero en realidad trabajaba muchísimo sobre su instrumento. Supongo que, habiendo tenido la oportunidad de conocerlo precozmente de cerca, tendría que haberlo pensado dos veces antes de ponerme a trabajar con él como director. Cuando tenía quince años vi a Kinski en la película antibélica *Kinder, Mütter und ein General.* Hace de un teniente que lleva a unos escolares al frente de batalla. Las madres de los niños y los soldados se acuestan a dormir unas horas. Kinski despierta al alba y la manera en que despierta está grabada para siempre en mi memoria. La reproduje varias veces en *Mi enemigo íntimo*. Estoy seguro de que no representa nada especial para la mayoría de las personas, pero ese momento me impresionó tan hondamente que luego se transformó en un factor decisivo en mi vida profesional. Es raro cómo la memoria magnifica las cosas. Hoy me resulta mucho más impactante la escena donde ordena que fusilen a Maximillian Schell.

Parece que Kinski necesitaba tanto a Herzog como Herzog a Kinski. De no haber actuado en Aguirre *y* Fitzcarraldo *sería un completo desconocido fuera de Europa.*

Kinski y yo nos complementábamos de una extraña manera. Es cierto que yo le debo mucho, pero también es cierto que él me debía mucho... sólo que jamás pudo admitirlo. Fue una suerte para ambos, fue una suerte para mí que Kinski actuara en *Aguirre* y fue una suerte para él que yo lo tomara en serio como actor. Échele un vistazo a su filmografía, creo que serán unas 200 películas, y enseguida comprenderá lo que quiero decir. Era absolutamente temerario en cuanto a sus posibilidades. Me respetaba y

sé que yo le agradaba, pero jamás lo admitió en público. Por el contrario, cada vez que podía profería una montaña de improperios sobre mi persona, lo cual tiene también su costado divertido.

Kinski describe sus sentimientos hacia usted en su autobiografía, Necesito amor.

Es un libro sumamente fantasioso, no sólo en lo atinente a mi persona y nuestra relación. Página tras página vuelve a ocuparse de mí, casi como si fuera presa de una obsesión compulsiva. En algunos pasajes del libro incluso lo ayudé a inventar improperios particularmente viles. Una vez estábamos sentados en un banco de madera contemplando el paisaje y me dijo: "Werner, nadie leerá este libro si no escribo cosas horribles sobre tu persona. Si escribo que nos llevamos bien, nadie lo va a comprar. La escoria sólo quiere oír hablar de escoria". Fui a buscar un diccionario y nos pusimos a buscar insultos todavía más degradantes. En aquella época Kinski necesitaba dinero y sabía –con toda razón– que si escribía un panfleto semipornográfico contra todo y contra todos llamaría la atención. Por ejemplo: describe una niñez tan pobre que tenía que pelear con las ratas por el último mendrugo. Y en realidad su padre era farmacéutico y Kinski se crió en un hogar de clase media con un buen pasar económico.

¿Alguna vez lo consideró una especie de alter ego?

Aunque trabajamos juntos cinco veces nunca lo vi como un *doppelgänger*. Nos parecíamos en muchas cosas y creo que siempre volvía a trabajar conmigo porque compartíamos una pasión genuina por lo que hacíamos. Supongo que usted podría argumentar que Kinski era mi alter ego en la pantalla grande, pero sólo porque todos los personajes de mis películas tienen un lugar en mi corazón. En todo caso, si Kinski fue un *doppelgänger* para mí, yo lo fui para él. Es difícil de explicar, pero a Kinski le habría gustado dirigir cine y realmente me envidiaba por algunas de mis cualidades. Quería expresar algunas cosas que lo carcomían, pero no podía hacerlo.

Kinski muchas veces creía que yo estaba loco de remate. Por supuesto que no era verdad. Soy completamente cuerdo, clínicamente cuerdo por así decirlo. Juntos éramos como dos

masas críticas que creaban una mezcla peligrosa cuando entraban en contacto. Un día planeé seriamente incendiar su casa y quemarlo vivo, un maravilloso plan "infalible" que fue saboteado por la vigilancia de su perro pastor alsaciano. Después me contó que, más o menos a esa misma hora, él también había planeado asesinarme. Pero aunque manteníamos una prudente distancia, siempre volvíamos a buscarnos en el momento propicio y siempre nos entendíamos sin palabras, casi como animales. Yo le adivinaba las intenciones mejor que nadie. Sabía lo que tenía adentro y sabía cómo movilizarlo y articularlo. Cuando se metía en el personaje lo filmábamos lo más rápido posible y con frecuencia lográbamos capturar algo único. A veces yo lo provocaba para que se pusiera a gritar y vociferar un par de horas; después de tanto gritar quedaba exhausto y en el estado perfecto: silencioso, tranquilo y peligroso. Adopté esa estrategia para el discurso de *Aguirre*, cuando se llama a sí mismo "la Ira de Dios". Kinski quería hacer la escena a los gritos, presa de la furia, pero yo quería que susurrara. De modo que lo provoqué y después de un berrinche particularmente feroz quedó exhausto por completo y literalmente echando espuma por la boca. Yo insistí en que comenzáramos a filmar y Kinski pronunció el discurso en una sola toma. Así que a veces tenía que embaucarlo para que actuara, aunque Kinski siempre creía que todo salía de él. Yo sabía cómo estimularlo, e incluso cómo trampearlo y engañarlo, para arrancarle la mejor actuación posible.

Nuestra manera de comunicarnos era bastante rara. La mayor parte del tiempo ni siquiera utilizábamos palabras, casi como si fuéramos hermanos gemelos. Durante el rodaje de *Fitzcarraldo* hicimos tomas donde todo era perfecto: la cámara y el sonido no tenían defectos, los actores no habían cometido ni un solo error y Kinski estaba grandioso. Pero yo le decía: "Klaus, creo que aquí hay más de lo que se ve. Suéltale la rienda al caballo". Y de algún modo entendía lo que yo quería decirle y volvíamos a filmar y él probaba algo completamente nuevo, totalmente excepcional. Cada vez que lo veía hacer eso me doblaba en dos de la risa aunque la escena no tuviera nada de gracioso y tenía que cubrirme la boca con un pañuelo para no interferir con la grabación del sonido ambiente. Pero Kinski sabía que estaba haciendo las cosas bien cuando la cara se me ponía morada de tanto aguantar la risa. Y a veces, incluso cuando la escena ya había terminado,

no gritaba "¡Corten!". Dejaba que la cámara continuara filmando porque había visto que Kinski se traía algo entre manos. Kinski me miraba por el rabillo del ojo, instantáneamente percibía que yo no iba a apagar la cámara y entonces todo explotaba y era mucho mejor y más salvaje que todo lo que habíamos filmado antes. Nuestro sincronismo era increíble y muchas veces incluso nos comunicábamos casi exclusivamente de esa manera. Yo conocía su energía histérica y su así llamada locura, comprendía sus cualidades más íntimas y sabía cómo convocarlas, cómo traerlas a la vida en cámara. Kinski se sentía seguro trabajando conmigo y nuestra relación era tan estrecha que podríamos haber intercambiado nuestros roles: yo sentía que, en caso de que fuera necesario, podría hacer el papel de Fitzcarraldo, aunque por supuesto nunca tan bien como lo hizo Kinski. Ni de lejos.

¿Es verdad que usted amenazó matar a Kinski durante el rodaje de Aguirre*?*

Es verdad. Si Kinski abandonaba el rodaje en ese momento habría violado un deber que a mi entender estaba más allá de nosotros y era más importante que nosotros. Me limité a decirle, sin que se me moviera un pelo, que le pegaría un tiro. Pero no estaba armado. Kinski comprendió instintivamente que aquello no era un chiste ni una amenaza hueca. Llamó a los gritos a la policía, pero el destacamento más cercano estaba a más de 200 kilómetros. La prensa luego difundió que yo había dirigido a Kinski con un revólver cargado detrás de cámara, una bella imagen. Amo la capacidad de lirismo de la prensa.

Lo cierto es que Kinski era famoso por romper contratos y abandonar películas en mitad del rodaje, y eso era claramente inaceptable para mí. La noche del estreno de una obra de teatro interrumpió una escena por la mitad, le arrojó un candelabro encendido al público y se envolvió en la alfombra del escenario. Permaneció enrollado en la alfombra hasta que los espectadores abandonaron la sala. Probablemente hizo eso porque se había olvidado la letra. Una vez, por razones de seguro médico, tuvo que hacerse un chequeo antes de filmar *Aguirre*. El médico le hacía preguntas de rutina sobre alergias, enfermedades hereditarias y de pronto le dice: "¿Alguna vez ha tenido un ataque de nervios, señor Kinski?". "¡SÍ, TODOS LOS DÍAS!" gritó Kinski a

todo pulmón y con el tono más agudo que pudo. Acto seguido vació un tacho de basura en el consultorio del médico.

En Aguirre *y* Fitzcarraldo *trabajaron con los indígenas de Perú. ¿Cómo reaccionaron ellos a las extravagancias de Kinski?*

Sus ataques de nervios complicaron las cosas con los extras indígenas durante el rodaje de *Fitzcarraldo*. Los nativos estaban asustados y eso se transformó en un verdadero problema porque ellos resuelven sus conflictos de otro modo. Se acurrucaban todos juntos y susurraban en voz muy baja durante sus berrinches. Hacia el final de la filmación uno de los jefes vino a verme y dijo: "Probablemente se habrá dado cuenta de que estábamos asustados, pero ni por un instante tuvimos miedo de ese loco que grita hasta saltarse la tapa de los sesos". Tenían miedo de mí porque estaba muy callado.

Los arranques de Kinski pueden explicarse en parte por su carácter egocéntrico. Tal vez egocéntrico no sea la palabra correcta para definirlo; era un ególatra hecho y derecho. Cada vez que ocurría un accidente grave era un gran problema porque, de golpe y porrazo, Kinski dejaba de ser el centro de atención. Durante el rodaje de *Fitzcarraldo* una víbora ponzoñosa mordió a un leñador que estaba cortando un árbol. Esas cosas ocurren una vez cada tres años aunque la selva está llena de leñadores descalzos cortando árboles con sus sierras. Las serpientes tienden naturalmente a huir del olor a combustible y del ruido. Pero una de ellas, como salida de la nada, atacó dos veces al leñador. El ataque cardíaco sólo demora unos minutos en llegar, así que el leñador lo pensó unos segundos y luego tomó la sierra y se cortó el pie. Eso le salvó la vida porque el campamento y el suero estaban a veinte minutos de allí. Cuando eso ocurrió yo sabía que Kinski empezaría a causar problemas y armaría un escándalo con alguna excusa banal porque había pasado a ser un personaje marginal. Y no me decepcionó.

En otra oportunidad, un avión que traía seis personas al lugar donde estábamos filmando cayó en la selva. Afortunadamente sobrevivieron todos, pero algunos resultaron gravemente heridos. Llegaban mensajes confusos e incoherentes por radio y Kinski, viendo que nadie le prestaba ya atención, armó una batahola diciendo que esa mañana le habían servido el café tibio. Pasó

varias horas gritándome, a pocos centímetros de mi cara. Yo no sabía cómo calmarlo porque necesitábamos escuchar la radio para saber si tendríamos que enviar una expedición de rescate a la selva. Y entonces tuve un momento de inspiración. Fui a mi choza, donde tenía escondida una barra de chocolate suizo desde hacía varios meses. Nos habríamos matado entre nosotros por una cosa así. Me planté delante de su cara y me puse a comer el chocolate. Kinski enmudeció de golpe. La situación claramente lo había superado. Cuando el rodaje estaba por terminar, los indígenas ofrecieron matarlo. Rechacé el ofrecimiento diciendo: "¡No, por el amor de Dios! Todavía lo necesito para seguir filmando. Déjenmelo a mí". Pero ellos hablaban muy en serio y, con sólo haber asentido, lo habrían hecho.

Kinski era una mezcla peculiar de cobardía física y coraje. Una avispa podía hacer que pidiera a los gritos un mosquitero y un médico con una jeringa. Y no obstante creo que fue idea de Kinski subir al barco cuando salimos a navegar por los rápidos en *Fitzcarraldo*. Me dijo: "Si subes a bordo iré contigo. Si te hundes, yo también me hundo". Pero la selva y la naturaleza jamás le gustaron, aunque se hacía pasar por un "hombre natural". Creo que todo lo que dijo sobre la selva era pura pose. Decía que todo en la jungla era erótico, pero durante el rodaje de *Fitzcarraldo* permaneció varios meses seguidos en el campamento y jamás puso un pie en la selva. Una vez incursionó unos cien metros hasta un árbol caído y el fotógrafo tuvo que acompañarlo para sacarle cientos de fotos abrazado tiernamente al tronco y copulando con él. Lo que le importaba eran las poses y la parafernalia. Su equipo de alpinista era más importante para él que las montañas mismas. Sus trajes de fajina camuflados, diseñados a medida por Yves Saint Laurent, eran mucho más importantes que cualquier selva. En este aspecto Kinski había sido dotado con una buena dosis de estupidez natural.

¿Lo echa de menos?

Tal vez muy raramente, debo admitirlo, pero mi relación con Kinski había terminado varios años antes de su muerte. Hubo momentos en *Cobra Verde* que jamás olvidaré. La escena final, cuando intenta empujar el barco hacia el océano está tan llena de desesperación... y Kinski es magnífico cuando se desploma en el

agua. Pero en aquel momento yo ya sabía que no podríamos continuar juntos después de esa película, y se lo dije. Ya no había nada que deseara descubrir con él, más allá de lo que había descubierto en las cinco películas que filmamos. Kinski poseía ciertas cualidades que yo valoraba y que habíamos explorado juntos, pero cualquier cosa que hubiéramos hecho después de *Cobra Verde* habría sido una mera repetición.

La escena final de *Cobra Verde* fue el último día de filmación que compartimos. Kinski puso tanta intensidad en ella que después se desmoronó. Los dos lo sentimos en ese mismo momento, y recuerdo que incluso me dijo: "No puedo seguir. Ya no soy". Murió en 1991 en su casa, en el norte de San Francisco. Se consumió en su propio fuego, como un cometa. Kinski era una persona muy visceral, igual que yo, pero de otra manera. Nos complementábamos bien porque él atraía a todo el mundo. Él atraía al rebaño con su magnetismo y yo lo mantenía unido. Kinski estaba hecho para mí, para mi cine. A veces quisiera volver a poner mi brazo sobre su hombro, pero supongo que sueño con eso simplemente porque vi esa vieja filmación de nosotros dos. No me arrepiento de nada, ni de una sola cosa. Tal vez lo echo de menos. Sí, de vez en cuando lo extraño.

Después de Mi enemigo íntimo *filmó dos cortos,* Dios y la carga *y* Peregrinación. *Ambos giran en torno a la fe y la devoción religiosa.*

Soy bueno para los temas religiosos y creo que los comprendo. Son dos películas para la televisión. En el caso de *Dios y la carga* la cadena televisiva me pidió que participara en una serie sobre los 2000 años del cristianismo. Les dije que quería hacer algo sobre la iglesia en América Latina pero que no esperaran nada de corte enciclopédico porque había decidido ir a un solo lugar específico. Las escenas principales fueron filmadas en la Basílica de la Virgen de Guadalupe en Tepeyac, en la periferia del Distrito Federal, y en el altar del santo maya Maximón en San Andrés Itzapá, en Guatemala, donde la mezcla de paganismo y cristianismo es muy evidente. Las ceremonias religiosas que vemos en la película no están planificadas. El altar de Maximón está en el patio de una casa particular, sus custodios son personas comunes y silvestres, y sus creyentes no tienen que pagar nada para entrar.

La figura que veneran es un maniquí vestido de ranchero dentro de una vitrina. Es la imagen de Maximón, un antiguo santo de origen maya que se viste como un acaudalado ranchero español para mostrar su poder. Parte de la veneración de este santo pagano consiste en sahumarlo con humo de cigarrillo y ponerle cigarrillos encendidos en la boca, por lo que siempre hay muchas personas fumando en su altar. Los fieles también lo escupen y derraman alcohol sobre él y entre ellos, lo cual es parte de un ritual de limpieza y purificación en presencia de Dios. La iglesia católica, que no sabía qué hacer con el fenómeno, terminó por adoptar a Maximón. Pero nunca verá a un sacerdote católico en su altar, que por otra parte es completamente caótico y desorganizado, sin ningún tipo de jerarquía o dogma.

¿Los libros que aparecen en la película eran reales o usted los mandó hacer?

Durante la filmación de la película sostuve en mis manos, durante dos días consecutivos, dos de los más grandes tesoros de la humanidad: el *Codex Florentino* y el *Codex Telleriano-Remensis*. Son absolutamente reales, y por otra parte sería imposible inventar esos textos. El *Codex Florentino* es para mí una de las hazañas más grandes y más honrosas de la humanidad. Mientras la cultura azteca estaba siendo destruida por los invasores españoles hubo un hombre, Bernardino de Sahagún, que con la ayuda de un par de monjes, comenzó a transcribir los relatos de los aztecas que aún conservaban el conocimiento de su cultura, su historia y todos los aspectos de la vida. Esa obra es un logro monumental. En medio de toda esa destrucción, ese monje visionario intentó preservar la cultura de los aztecas para que nosotros pudiéramos recordarla luego. E incluso tradujo mal a propósito algunos relatos originales en nahuatl sobre la religión y los sacrificios para evitar que la Inquisición quemara el texto.

Peregrinación *es un hermoso cortometraje filmado para la BBC en 2001 como parte de la serie "Sonido y Cine". ¿Cómo encararon el proyecto con el compositor John Tavener?*

Durante mi primer contacto con la BBC entendí "música y cine", no "sonido y cine", que es el concepto sobre el cual traba-

jaron los otros cuatro directores. Por lo que quizás *Peregrinación* sea un poco diferente del resto de las películas de la serie. Por supuesto que también me brindó la oportunidad de trabajar con John Tavener, que es para mí uno de los grandes compositores vivos. Al principio no estaba seguro de que funcionara porque Tavener siempre se negó a componer música para el cine. Pero en este caso no se trataba de que él escribiera música para una película, ni tampoco de que yo hiciera una película para su música. La música y las imágenes de algún modo tendrían que encontrar un territorio común. Lo llamé para ver si estaba dispuesto y sorprendentemente –al menos para mí– había visto algunas de mis películas y de inmediato aceptó trabajar conmigo.

Tavener y yo trabajamos dentro del contexto de la religión. Él es ortodoxo griego y yo experimenté una breve y aguda fase religiosa en mi adolescencia. Esto hizo que enfocáramos la película casi desde un mismo punto de vista, que a los dos nos parecía obvio. Propuse que centráramos nuestra colaboración en el fervor y las aflicciones de los peregrinos y en sus plegarias y esperanzas. Yo quería una música que tuviera una profundidad adecuada a la plegaria y la religión, y en ese sentido me parecía muy fácil conectarme con él. Cuando nos vimos por primera vez sentimos una afinidad afectiva tan profunda que ni siquiera hablamos de la música o de la película. Tavener comprendió de inmediato lo que yo quería. Habría tocado como mucho veinte segundos una melodía en el piano, acompañándola con su canto, cuando lo interrumpí y le dije: "No es necesario que siga tocando, John. Compóngalo. Ya comprendo lo que quiere hacer".

Es un cortometraje muy breve, dura sólo dieciocho minutos, pero lo considero una obra importante. La cita del comienzo es de Tomás de Kempis, el místico medieval: "Sólo los peregrinos no pierden el rumbo en los trabajos de su viaje terrenal, ya se queme o se congele nuestro planeta: son guiados por las mismas plegarias, y por el sufrimiento, y por el fervor, y por el infortunio". Si los espectadores alguna vez posaron sus ojos sobre los primeros capítulos de ese libro habrán olfateado algo desde el instante mismo en que el texto aparece en pantalla: la cita es invento mío. Tenía otro texto en mente pero John Tavener me escribió una carta muy delicada y llena de pasión, e inmediatamente supe que él era el *melior pars* y tenía derecho a gobernarme.

¿Dónde filmaron el cortometraje?

En México, en la Basílica de la Virgen de Guadalupe. Llegaban peregrinos de todo el país. Sé con certeza que algunos hicieron 280 kilómetros de rodillas. En la mayoría de los casos no hablé con ellos. Llegaban exhaustos, atormentados y al borde de sus fuerzas físicas. Uno no se pone a conversar con alguien que está en esas condiciones. La cámara siempre estaba cerca y cuando algo nos interesaba nos acercábamos más. No teníamos mucho campo de maniobra porque llegaron más de seis millones de peregrinos en un lapso de dos días y medio. Era importante no mostrar a quién o qué veneran los millares de peregrinos, ni tampoco dónde están. Por ejemplo, hay un hombre que sostiene una foto de su esposa muerta y le habla a la imagen de la Virgen. No sabemos nada de él, pero a través de las imágenes y la música en el contexto del resto de la película parece que conociéramos su historia. Originalmente había incluido en la banda sonora algunos sonidos realistas grabados en la basílica, pero en cuanto escuché la música de John supe que tendría que descartarlos porque, de conservarlos, la película y la peregrinación habrían quedado reducidas a un acontecimiento pseudorealista y casi cotidiano.

Recientemente, con Invencible, *volvió a filmar largometrajes. ¿Hasta dónde se basa en los hechos esa película?*

Invencible está vagamente basada en una historia verdadera que puede contarse en tres frases. Un joven herrero judío, Sigmund "Zishe" Breitbart, se convierte en una renombrada figura del teatro de variedades en Viena, Berlín e incluso en el Broadway de comienzos de los años veinte. Aparentemente estaba orgulloso de su linaje judío y hasta se hacía llamar el "Nuevo Sansón". Murió como consecuencia de un accidente absurdo: un clavo que le arañó una rodilla. Breitbart era básicamente una figura del espectáculo, no mucho más.

Uno de sus descendientes, Gary Bart, tenía una gran colección de fotos, cartas, recortes de diarios y otros documentos de la década de 1920 sobre Zishe. También habían escrito un guión sobre él, que no me gustó para nada. Pero un día después de leerlo llamé a Gary y le dije que pensaba que había algo grande

en la historia de Zishe, algo que todos habían pasado por alto. Le pregunté si tendría el coraje de perder el dinero invertido y le dije que yo mismo escribiría un guión, cosa que hice en nueve días. Sabía que tendría que reinventar a Zishe para la película y transplantar el personaje a comienzos de la década de 1930 porque todo lo que tiene de fascinante la relación entre alemanes y judíos se exacerbó en aquella época. Gary tuvo la sabiduría de permitirme hacerlo.

¿Cuál fue el presupuesto?

Poco más de seis millones de dólares, aunque lo que conseguimos mostrar en pantalla da la impresión de que contamos con un presupuesto hollywoodense de sesenta millones, que es lo que un estudio de Hollywood hubiera gastado en una película como esta. Conseguir dinero siempre es difícil y es concomitante a la producción de películas. Pero conseguimos el dinero y la película se filmó.

¿Y qué puede decirnos de Hanussen, el personaje que interpreta Tim Roth?

El personaje de Hanussen está mucho más basado en la realidad que el de Zishe. Se sabe más de él porque publicó una revista y algunos libros, incluso uno –escrito en los años veinte– sobre cómo timar incautos fingiéndose clarividente. Más tarde, cuando ya se había forjado una carrera como artista de variedades y falso psíquico, quiso hacer desaparecer el libro. Hanussen se dedicó a la clarividencia porque pagaba mejor. Y además el clima imperante a comienzos de los años treinta requería un vidente, alguien que pudiera ofrecer una perspectiva real en medio del caos político y el torbellino de una época caracterizada por los colapsos bancarios, el desempleo y los intentos golpistas. Fingía ser un aristócrata danés cuyo nombre artístico era Erik Jan Hanussen, aunque en realidad era un judío checo llamado Herschel Steinschneider. Hanussen se atribuía haber anticipado el triunfo de Hitler en las elecciones de noviembre de 1932, y en la película habla de "la figura de luz que ha venido a morar entre nosotros". Pero en realidad hizo lo que hacen todos los videntes. Apostó a todos los caballos, porque también predijo los triunfos

de Schleicher, Brüning y von Papen. Después de las elecciones sólo mencionó el párrafo que había escrito anunciando la victoria de Hitler.

Invencible es también, probablemente, la única película sobre Alemania y los nazis que no termina inevitablemente en el Holocausto. Termina el 28 de enero de 1933, dos días antes de que Hitler suba al poder. Por supuesto que fue decisión mía trasplantar la historia de Zishe a comienzos de la década de 1930, cuando los nazis subieron al poder, pero simplemente lo hice para que la trama fuera más obvia. Las escenas en el tribunal entre Zishe y Hanussen se convierten en algo más que meras batallas legales cuando se revela la verdadera identidad judía de Hanussen. Tenía vínculos con demasiados miembros de alto rango del partido nazi y aparentemente por esa razón fue secuestrado, acribillado y parcialmente devorado por los jabalís.

Estamos llegando al final de nuestra entrevista y por eso me tomaré el atrevimiento de preguntarle si tuvo grandes decepciones en su carrera.

En realidad no. Aprendí a superar la mala prensa y los fracasos. Sé cómo manejar esas cosas y no ando por ahí lamiéndome las heridas. Fracasos... sí, por supuesto. Pero decepciones... en realidad no. Yo sé algo que los jóvenes cineastas tendrían que aprender desde un comienzo: la película perfecta no existe. Los directores de cine *siempre* tendrán la sensación –por mucho que hayan dedicado a pensar una escena o un encuadre– de que sus películas tienen defectos que, por la naturaleza misma del cine, son amplificados un millar de veces ante los espectadores. Un director de cine tiene que aprender a convivir con eso, del mismo modo que un padre tiene que convivir con sus hijos. El primero tartamudea, el segundo padece estrabismo y el tercero es rengo. Pero uno los ama todavía más porque no son perfectos. Y uno encuentra cierta perfección en eso de todos modos, más allá de lo que piense el resto del mundo.

Sin embargo, como cineasta muchas veces me pregunto si lo que hago no es completamente inmaterial. El cine puede darnos otra percepción de nuestras vidas, puede cambiar nuestra perspectiva de las cosas, pero también tiene mucho de absurdo. El cine no es sino una proyección de luz; es inmaterial y esta vida

puede rápidamente transformarlo a uno en un payaso. Las vidas de los directores de cine casi siempre terminan mal, incluidos los más poderosos y los más fuertes. Mire lo que le ocurrió a Orson Welles y a Buster Keaton. Los animales más fuertes alguna vez caen de rodillas. El agricultor que siembra papas nunca es ridículo, lo mismo que el cocinero que prepara platos. He visto dignísimos cellistas de noventa años, e incluso fotógrafos, pero nunca directores de cine. Mi manera de tratar con lo inevitable es dejar de filmar cada vez que puedo. Viajo a pie, dirijo óperas, crío hijos, estoy aprendiendo a cocinar profesionalmente, escribo. Cosas que me hacen independiente del mundo del cine.

Para terminar, ¿qué consejo les daría a sus lectores?

Bueno, hace poco vi una película que celebraba la vida de Katharine Hepburn, que me gusta mucho como actriz. Era una especie de homenaje, pero lamentablemente resultó que sus emociones tenían la consistencia de un helado de vainilla. Al final aparece sentada en una roca frente al océano y alguien fuera de cámara le pregunta: "¿Qué querría legarle a las generaciones futuras, Mrs. Hepburn?". Ella traga saliva, se le llenan los ojos de lágrimas, se toma todo el tiempo del mundo para contestar como si estuviera devanándose los sesos... y después mira fijo a la cámara y dice: "Escuchen la Canción de la Vida". Y así termina la película.

Me dio vergüenza ajena. Todavía me duele cuando lo pienso. Y escucharlo fue un golpe tan duro que lo incluí en la Declaración de Minnesota bajo el Artículo Diez, que repetiré ahora y aquí para usted, Paul. Lo miro directo a los ojos y le digo: "Y *no se le ocurra* escuchar la Canción de la Vida".

DECLARACIÓN DE MINNESOTA.
VERDAD Y HECHOS EN EL CINE DOCUMENTAL

Lecciones de oscuridad

por Werner Herzog

1. Se declara que el así llamado *cinéma vérité* carece de *vérité.* Alcanza una mera verdad superficial, la verdad de los burócratas.

2. Un conocido representante del *cinéma vérité* declaró públicamente que la verdad se puede encontrar fácilmente tomando una cámara y tratando de ser honesto. Se parece al vigilante nocturno de la Corte Suprema que resiente la cantidad de ley escrita y procedimientos legales. "Para mí", dice, "tendría que haber una sola y única ley: los malos deberían ir a la cárcel".

Desgraciadamente tiene razón en parte, en la mayoría de los casos, la mayoría de las veces.

3. El *cinéma vérité* confunde el hecho con la verdad, y por lo tanto sólo ara piedras. Y no obstante los hechos tienen a veces un extraño y bizarro poder que hace que su verdad inherente parezca increíble.

4. El hecho crea normas y la verdad ilumina.

5. En el cine hay estratos más profundos de verdad y existe una verdad poética, extática. Es misteriosa y elusiva y sólo puede ser alcanzada a través de la invención, la imaginación y la intervención.

6. Los realizadores cinematográficos del *cinéma vérité* parecen turistas que toman fotografías de antiguas ruinas de hechos.

7. El turismo es pecado y el viaje a pie es virtud.

8. En la primavera de cada año montones de personas en motos de nieve caen a los lagos de Minnesota a través del hielo que se derrite y se ahogan. Se presionó al nuevo gobernador para que apruebe una ley de protección. Este, ex-luchador cuerpo a cuerpo y guardaespaldas, tuvo la única respuesta sagaz al problema: "No se puede legislar la estupidez".

9. Por la presente arrojamos el guante.

10. La luna es sosa. La Madre Naturaleza no llama, no te habla, aunque de tanto en tanto un glaciar se tire un pedo. Y no se te ocurra escuchar la Canción de la Vida.

11. Deberíamos estar agradecidos de que el Universo allá afuera no sepa sonreír.

12. La vida en los océanos debe ser el infierno mismo. Un vasto infierno inmisericorde de permanente e inmediato peligro. Infierno a tal extremo que durante la evolución algunas especies –incluida la humana– reptaron y huyeron hacia pequeños continentes de tierra firme, donde las Lecciones de Oscuridad continúan.

Walker Art Center,
Minneapolis, Minnesota,
30 de abril de 1999

CONTENIDO

"Alguna vez tuve que vender mis botas o mi reloj pulsera para conseguir un desayuno. *Aguirre* fue una película descalza, por así decirlo, una hija de la pobreza. Algunos actores y extras sentían que esa era una de las virtudes de la película y andaban todo el tiempo vestidos como sus personajes, aunque el vestuario estaba lleno de moho debido a la terrible humedad. Pero, como usted bien sabe, me habría gastado el presupuesto íntegro en tres días de haber rodado la película en estudio."

W. H.



978-987-3743-07-8

